

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI  
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

*Direttore:* Raffaele Sirri

*Redazione:* Roberto Barchiesi - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare  
Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli  
Giampiero Posani - Maria Simonelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini  
*Segretario:* Gerardo Grossi - *Segretario aggiunto:* Claudio Bagnati

XXXVII,2

Luglio 1995

Actas del II Congreso Internacional  
de la Asociación de Cervantistas

(Nápoles 4-9 de abril de 1994)

Con il contributo del Rettorato dell'IUO

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati (in triplice copia) nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISSN: 0547-2121

69

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



Actas del  
II Congreso Internacional  
de la  
Asociación de Cervantistas

publicadas por  
GIUSEPPE GRILLI

IAION-SR XXXVII,2 (1995)



NAPOLI 1995

69

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

GIUSEPPE GRILLI

PÓRICO

Actas del  
II Congreso Internacional  
de la  
Asociación de Cervantistas

publicadas por  
GIUSEPPE GRILLI

[AION-SR XXXVII,2 (1995)]



NAPOLI 1995

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Actas del  
II Congreso Internacional  
de la  
Asociación de Cervantistas

publicadas por  
GIUSEPPE GRILLI

[LION-8R XXVII, 2 (1992)]



1992 NAPOLI

GIUSEPPE GRILLI

PÓRTICO

El volumen que presentamos contiene las Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Su publicación es un éxito que hay que agradecer a todos los participantes que así han querido contribuir a dejar impresa en un libro esa labor desarrollada en Nápoles a lo largo de una semana de trabajos y encuentros científicos. No todo lo que se hizo en esos días son ponencias. Por ello he querido que las Actas se abrieran con la publicación integral del programa de Congreso, incluyendo las pocas ponencias previstas que, por dificultades de última hora, no pudieron leerse. Quien no estuvo podrá así reconstruir el ambiente, cálido y cordial, de aquellas jornadas, dónde no faltaron momentos de interés artístico, como la visita a la colección de ilustraciones (tapices y telas preparatorias) del *Quijote* realizadas para adobar los sitios reales de la Nápoles del siglo XVIII, o la lectura del film de O. Wells realizada por R. Gubern. Pasando por ese momento central que fue la exposición del fondo bibliográfico cervantino conservado por la Biblioteca Nazionale de Nápoles.

Además el programa da fe de la presencia de un grupo importante de congresistas que no figura entre los ponentes y que en cambio marcó los trabajos. Se trata de algunos de los presidentes de mesa, cuya labor, la de todos, quiero agradecer aquí nuevamente. Para Dario Puccini o Giuseppe Di Stefano, pasando por Giuseppina Ledda, Laura Dolfi y, entre los hispanistas de Nápoles, Mario Di Pinto, Alberto Varvaro y Antonio Gargano, dirigir esas secciones ha sido una manera de participar en el encuentro, aún sin presentar un trabajo original. Y aquí también cabe recordar la presencia del impulsor y animador de la Asociación de Cervantistas, José M. Casasayas, cuya ponencia lamento de veras que no esté entre las publicadas.

No todo ha sido bonito. Nos faltó la presencia de Monique

Joly y, en los días del Congreso, llegó la noticia de la desaparición de El Saffar. A este propósito no puedo dejar de nombrar al maestro Molho que con su presencia, tal vez la última suya en una reunión con tantos asistentes, dió especial brillo al Congreso y añade ahora un nostálgico recuerdo.

De las comunicaciones presentadas muy pocas han faltado a la hora de la impresión. De esto me alegro, a pesar de las dificultades. Tampoco he puesto tasa a la extensión de las contribuciones, pero quiero agradecer la seriedad del empeño de todos. Ha resultado imposible uniformar los textos a las mismas características editoriales. Así y todo su consultación es — espero — lo bastante ágil para no entorpecer la lectura. He procurado para evitar el fastidio de buscar lo que más atrae en un momento dado, en un volumen de cierta amplitud, agrupar los temas. Lo he hecho en ocho apartados. He seguido el criterio de la cronología con respeto a las obras (empezando por la *Galatea* hasta acabar en el *Persiles*), pero he anticipado como exordio un núcleo de ponencias donde han encontrado cabida los estudios de bibliografía y de contexto biográfico. Y, por razones de oportunidad, es aquí donde he incluido lo referente a teatro y poesía con el soporte del *Viaje del Parnaso*. Los últimos dos apartados recogen, respectivamente, los estudios sobre la influencia ejercida por Cervantes en la literatura posterior, española o extranjera, y los dedicados al propio cervantismo, centrados todos éstos en las realizaciones del siglo XX.

Dispuestos así los materiales, me ilusiona la posibilidad de que las Actas se puedan leer como un libro, heterogéneo, pero a la búsqueda de la coherencia. Y confío en que el lector encuentre la grata sorpresa de reconocer en nuestras Actas algunas de las líneas del cervantismo actual. En todo caso creo incuestionable reconocer que nuestras Actas se suman a ese nuevo auge de los estudios sobre Cervantes que en los últimos años distintas iniciativas, entre las que destacan las de la Asociación de Cervantistas, han determinado. Una muestra evidente es ver como acuden a los textos cervantinos estudiosos de distinta procedencia movidos por intereses dispares. Me refiero a los especialistas en literatura aurea, a la par que los contemporaneístas. Y es bello constatar cómo al calor de la lección cervantina el estudio de la literatura del novecientos (desde la

modernidad a la postmodernidad) adquiere una más honda participación por la introspección del estilo y la lengua del escritor que el apelarse a Cervantes impone. Pero si nos movemos en el terreno más escrito de la aportación crítica, tal vez las novedades y el enfoque original se concentren en algunas de las interpretaciones de *La Galatea* y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Empezando por la reivindicación llevada a cabo por M. Blanco de la no-anomalía representada por la obra póstuma, que resulta ya inaceptable continuar considerando como separada del conjunto esencialmente unitario de la escritura cervantina. Pero sin olvidar la poesía, cuya defensa ideal y cuya realidad vital son reafirmadas con nuevos argumentos por Márquez Villanueva y G.E. Sansone, respectivamente a propósito de *La Galatea* y del *Viaje del Parnaso*. Obras éstas tenidas relativamente menos en cuenta por la crítica (y los lectores) pero que ahora no nos resultan tan peregrinas con respecto a las más amadas *Novelas* o al mismo *Quijote*. Con esa perspectiva va emergiendo una apreciación distinta a viejos temas del cervantismo, como el de la verdad, verosimilitud y del realismo. Términos no coincidentes, pero que confluyen (desde Melchora Romanos hasta Maria Caterina Ruta, pasando por Maurice Molho, es decir desde *La Galatea* al *Quijote*, pasando por el *Persiles*) en la interpretación atenta a replantearse el concepto y la práctica literaria de Cervantes más allá de la gabiá de los géneros.

En conjunto podría decir que, por lo menos desde el punto de vista representado por nuestras Actas, prevalece ese ámbito crítico que pone a Cervantes dentro de las coordenadas de su tiempo y a la vez dentro de un contexto literario en el que se privilegia una idea de literatura fundamentada en el "entretenimiento". Con nuevos argumentos ilustra ese ámbito Augustin Redondo, esta vez ahondando la investigación *in partibus infidelium*, es decir en la apacible y silenciosa mansión de Don Diego de Miranda. Y, desde otros punto de vista, convergen distintas y variadas aportaciones de J. Iffland, T. Bubnova y otros. Y en este lugar vuelven a tener un papel destacado las lecturas de las *Novelas Ejemplares*: una sección abierta por C. Romero y muy bien dotada de aportaciones diversas. Un Cervantes maestro de registros cómicos no quiere decir que se encierre, y encierre su obra, en el hedonismo pedantesco. Para

eso ahí están sendas llamadas al orden de Morón Arroyo y S. Neumeister, quienes nos recuerdan la ventaja de don Quijote frente a Sancho a lo largo de las dos partes y maneras del *Quijote*. Pero su libertad, esa libertad del hombre de Nápoles y de Argel, de Sevilla y de Barcelona, hacia el cánon neo-clásico del Renacimiento, en la interpretación castellana del XVI, no escapa a esa idea de diversión. En este sentido tal vez también esas miradas distintas, más que divergentes, se puedan incluir dentro de una apreciación global y actual del pensamiento y la literatura de Cervantes.

COMITE ORGANIZADOR

## II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACION DE CERVANTISTAS (II-CINDAC)

Napoli  
4/9 de abril de 1994

organizado en colaboración con el  
Istituto Universitario Orientale

PROGRAMA

## COMITE DE HONOR

**Prof. Adriano Rossi**

Rettore Magnifico dell'Istituto Universitario Orientale

**Excmo. Sr. Ramón Menéndez del Valle**

Embajador de España en Italia

**On. Antonio Bassolino**

Sindaco di Napoli

**Prof. Alberto Sánchez**

Presidente de la Asociación de Cervantistas

**Sr. Cristóbal Aragón**

Consejero Cultural de la Embajada de España

**Sr. Norberto Ferrer**

Cónsul General de España en Nápoles

**Prof. Mario De Cunzo**

Sovrintendente per i Beni Ambientali ed Architettonici

**Prof. Nicola Spinosa**

Sovrintendente per i Beni Artistici e Storici

**Dott.ssa Fiorella Romano**

Direttore della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"

**Prof. Nullo Minissi**

Decano dell'Istituto Universitario Orientale

**Prof. Mario Agrimi**Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia  
Direttore del Dipartimento di Filosofia e Politica**Prof. Laura Di Michele**

Direttore del Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente

**Dr. Iñaki Abad**

Director del Instituto Cultural Español "Santiago" de Nápoles

**Prof. Romá Gubern**

Director del Instituto Español de Lengua y Literatura en Roma

**Prof. Luigi Serra**

Commissario dell'EDISU dell'IUO

**ENTIDADES PATROCINADORAS**

Istituto Universitario Orientale  
 Embajada de España y  
 Consejería de Cultura de la Embajada de España en Roma  
 Facoltà di Lettere e Filosofia, IUO  
 Dipartimento di Filosofia e Politica, IUO  
 Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente, IUO  
 Consulado General de España en Nápoles  
 Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici  
 Sovrintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici  
 Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"  
 EDISU - Istituto Universitario Orientale  
 Instituto Cultural Español "Santiago" - Instituto Cervantes de Nápoles  
 Instituto Cultural Español de Roma  
 Ente Provinciale per il Turismo  
 Azienda Autonoma di Cura Soggiorno e Turismo

**COMITE ORGANIZADOR**

Director  
*Giuseppe Grilli* (Istituto Universitario Orientale)  
 Vocales  
*Carlos Romero* (Universidad de Venecia)  
*Maria Caterina Ruta* (Universidad de Palermo)  
 Secretario  
*José María Casasayas* (Asociación de Cervantistas)  
 Director de la Oficina para las Manifestaciones Científicas del IUO  
 dr. *Edmo Puccini*  
 Gráfica  
*Umberto Cinque*  
 Coordinación secretaría técnica  
*Marilisa De Rosa, Alessia d'Elia*

**NORMAS**

El texto íntegro de cada ponencia o comunicación deberá ser entregado en el  
 Secretario del Congreso.

1ª.

Todos los actos se desarrollarán  
 en las dependencias del Istituto Universitario Orientale:  
 Palazzo Saluzzo Corigliano, Piazza S. Domenico Maggiore (actos y sesiones de  
 inauguración y clausura) y Palazzo Giusso, Piazza S. Giovanni Maggiore (sesiones  
 de ponencias y comunicaciones), salvo cuando expresamente se indica otra cosa.

2ª.

Se observará puntualidad rigurosa para el comienzo y el final de todos los actos  
 programados. Las sesiones de trabajo se desarrollarán por las mañanas entre  
 las 9.00 y las 13.00 horas y por la tarde de las 15.30 a las 18.00.

3ª.

Las sesiones de las ponencias plenarias podrán tener una duración máxima de 50  
 minutos: 40 para el ponente y 10 minutos más para debate.

4ª.

Las ponencias no plenarias podrán tener una  
 duración máxima de 30 minutos, las comunicaciones de veinte. Cada sección se  
 abrirá con una ponencia para continuar con una o dos series de comunicaciones  
 intercaladas por un descanso de veinte minutos. Los debates serán al acabar  
 cada serie y tendrán una duración máxima de treinta minutos.

5ª.

El presidente de la sesión deberá dar la ponencia o la comunicación por  
 terminada al cumplirse el tiempo establecido.

6ª.

El presidente de la sesión dirigirá los debates y otorgará las venias para  
 intervenciones. Éstas se ceñirán a los temas de las ponencias y comunicaciones  
 respectivas y deberán ser expuestas y contestadas concisa y brevemente.

7ª.

El ponente que no ocupe un lugar en el estrado al momento de iniciarse la mitad  
 (1ª 2ª) de la sesión a la que ha correspondido, perderá su turno sin derecho ni  
 posibilidad de recuperarlo.

8ª.

Las ponencias y comunicaciones deberán ser expuestas por sus autores.  
 En las de más de un autor pueden intervenir uno solo o todos ellos,  
 pero sin rebasar en conjunto los 20 minutos de tiempo.

9<sup>a</sup>.

El texto íntegro de cada ponencia o comunicación deberá ser entregado en la Secretaría del Congreso.

10<sup>a</sup>.

Durante el desarrollo de los actos programados la Comisión organizadora podrá introducir en el programa los cambios, añadidos y supresiones que considere oportunos.

11<sup>a</sup>.

Finalmente, la Comisión organizadora recomienda a todos los congresistas (si bien es consciente de que no puede hacer obligatoria esta recomendación) que expongan sus trabajos evitando, en la medida de lo posible, una simple lectura mecánica.

## LUNES 4, MAÑANA

09,00 a 10,30

Acto de bienvenida a los congresistas, reparto de carpetas y entrega de documentación.

Visita al apartamento histórico y gabinete del Duca di Corigliano

A continuación,

sesión de apertura oficial, por parte de las Autoridades Académicas del

Istituto Universitario Orientale,

de la Asociación de Cervantistas

y de las Entidades patrocinadoras y colaboradoras del

### II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.

De 12,10 a 13,00

Preside el prof. Nullo Minissi

Ponencia plenaria

a cargo del profesor AUGUSTIN REDONDO

de la Universidad de la Sorbona:

Nuevas consideraciones sobre el personaje del "Caballero del Verde Gabán"

## MARTES 5, MAÑANA

### Sección A,

presidida por el prof. Alberto Varvaro

1<sup>a</sup> parte:

LUDOVIK OSTERC (C. de México):

*La edición quijotil de Vicente Gao y la del siglo XXI.*

JOSEPH L. LAURENTI (Illinois, Usa):

*Los Quijotes del siglo XVIII en la Newberry Library de Chicago.*

JOSE MARIA CASASAYAS (Mallorca, España):

*Ahí va otra ...: Lamentaciones sobre las últimas ediciones quijotescas.*

2<sup>a</sup> parte:

CARLOS ROMERO (Venecia, Italia):

*Novelas ejemplares: cuestiones ecdóticas.*

KENJI INAMOTO (Osaka, Japón):

*Sobre un tomo del homenaje "satírico" a Cervantes.*

### Sección B,

presidida por la prof. Maria Caterina Ruta

1<sup>a</sup> parte

SANTIAGO LOPEZ NAVIA (Madrid, España):

*La génesis del Quijote como objeto de ficción en la literatura hispánica (1891-1993).*

MARIA NIEVES FERNANDEZ GARCIA (Soria, España):

*La presencia de Cervantes en Valle-Inclán.*

JOSE SERVERA BAÑO (Mallorca, España):

*La influencia de Cervantes en la Farsa Italiana de la Enamorada del Rey de Valle-Inclán.*

RITA DE MAESENEER (Gent, Belgica):

*Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple.*

2<sup>a</sup> parte

RAFAEL SANCHEZ SARMIENTO (Florencia, Italia):

*"Lo que puede un sastre" o las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores.*

SANTIAGO LOPEZ-RIOS MORENO (Santiago de Compostela, España)

Y JOSE MANUEL HERRERO MASSARI (Madrid, España):

*La polémica del Quijote como libro de lectura escolar en España (1900-1931).*

### Sección C,

presidida por el prof. Michel Moner

1<sup>a</sup> parte:

VSEVOLOD BAGNO (San Petersburgo, Rusia):

*El utopismo como base de la mentalidad quijotesca y del quijotismo mundial.*

ALICIA CASADO VEGAS (Madrid, España):

*Don Quijote en Lilibut.*

PEDRO JAVIER PARDO (Salamanca, España):

*La otra cara de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII:*

*Tom Jones y Humphry Clinker.*



ISABEL CASTELLS MOLINA (La Laguna, España):  
*Destinos de Alvaro Tarfe en la narrativa española reciente.*

2ª parte:

ALBERTO RIVAS YANES (Luxemburgo):  
*El quijotismo como principio estructural de  
"Juegos de la edad tardía" de Luis Landero.*

JUANA TOLEDANO MOLINA (Córdoba, España):  
*La figura de Don Quijote y su parodia en algunas obras del teatro español.*

ANGELS CARDONA (Pamplona, España)  
Y MONTSERRAT GIBERT (Barcelona, España):  
*El Quijote y "la diáspora": la magna adaptación de Alvaro M. Custodio.*

### MARTES 5, TARDE

#### Sección A,

presidida por el prof. Antonio Gargano

TATIANA BUBNOVA (C. de México):  
*El cronotopo del "encuentro" y la idea del otro en "El amante liberal".*

JAUME GARAU AMENGUAL (Mallorca, España):  
*El paisaje en las Novelas Ejemplares.*

CHRISTINE PABON (Maryland, USA):  
*La búsqueda de "una bellissima doncella, casta" y el proceso creativo en La gitanilla.*

#### Sección B,

presidida por la prof. Melchora Romanos

GIUSEPPE E. SANSONE (Roma, Italia):  
*El Viaje del Parnaso: una forma de discontinuidad.*

TERESA CIRILLO (Nápoles, Italia):  
*Nápoles en el Viaje del Parnaso cervantino y en dos parnasos partenopeos.*

MARIO GARCIA PAGE SANCHEZ (Madrid, España):  
*El cultismo sintáctico en Cervantes.*

ANTONIO BERNAT VISTARINI (Mallorca, España):  
*Hacia un inventario de motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes.*

#### Sección C,

presidida por el prof. Aurelio González

EDMOND CROS (Montpellier, Francia):  
*Reexaminar la función del carnaval y su funcionamiento en Don Quijote.*

CIRIACO MORON ARROYO (New York, USA):  
*Sancho sentido.*

ANTHONY ZAHAREAS (Minesota, USA):  
*La función histórica de la metáfora "teatro del mundo" del Quijote al Urdemalas.*

FELIX CARRASCO (Montreal, Canada):  
*Cervantes y Góngora: labradores, cabreros y caballeros.*

DOMINIK FINELLO (New Jersey, USA):  
*Técnica y retórica dramática en las narraciones breves  
de la Primera Parte del Quijote.*

### JUEVES 7, MAÑANA

#### Sección A,

presidida por la prof. Laura Dolfi

1ª parte:

ANTONIO BARBAGALLO (Massachusset, USA):  
*El Quijote como Vida y como Obra poética.*

JOSE MANUEL MARTIN MORAN (Vercelli-Turín, Italia):  
*La plusvalta de la palabra en el Quijote.*

LUIS IGLESIAS FEIJOO (Santiago de Compostela, España):  
*De nuevo con Cide Hamete.*

2ª parte:

ADRIEN ROIG (Montpellier, Francia):  
*El episodio catalán del Quijote.*

SANTIAGO MASPOCH BUENO (Tarragona, España):  
*El traductor en el Quijote.*

OLGA SVETLACOVA (San Petersburgo, Rusia):  
*Historicismo carnavalesco en El Quijote.*

#### Sección B,

presidida por la prof. Giuseppina Ledda

1ª parte:

MICHEL MONER (Grenoble, Francia):  
*Mito y personajes: el mitologema de Adán y Eva  
en la construcción del personaje cervantino.*

MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA (San Paulo, Brasil):  
*Autoreferencialidad textual y construcción del personaje Don Quijote.*

FLORENCIA CALVO (Buenos Aires, Argentina):  
*"Otros modos de llevar a los encantados". Cervantes y Chrétien de Troyes:  
 el libro no leído ni visto ni oído por Don Quijote.*

MARIA LUISA CUSATI (Nápoles, Italia):  
*El D. Quichote de Thomaz Ribeiro Colaço*

2ª parte:  
 ALICIA PARODI DE GELTMAN (Buenos Aires, Argentina):  
*La estructura paródica del Quijote de 1605.*

SVETLANA PISKUNOVA (Moscú, Rusia):  
*La génesis de la risa cervantina.*

DIANA ALVAREZ AMELL (New Jersey, USA):  
*El arte y la naturaleza: el espacio de la creación en Don Quijote.*

#### Sección C,

presidida por el prof. Mario Di Pinto

1ª parte:  
 JOSE ANGEL ASCUNCE (Deusto, España):  
*Presencia de "El mundo como laberinto" en la obra cervantina.*

ALAN E. SMITH (Massachusset, USA):  
*Cervantes y Descartes.*

JACOBO CORTINES TORRES (Sevilla, España):  
*Don Quijote frente a Don Juan.*

2ª parte:  
 ALDO GALLOTTA (Nápoles, Italia):  
*Cervantes y Turquía.*

ALBERTO GONZALEZ TROYANO (Cádiz, España):  
*La mala vida en la Andalucía de Cervantes.*

AHMED ABI-AYAD (Orán, Argelia):  
*Argel: una etapa decisiva en la obra y pensamiento de Cervantes.*

MARIO GARCIA PAGE SANCHEZ (Madrid, España):  
*El culto a Cervantes en Cervantes.*

#### JUEVES 7, TARDE

Sección A,  
 presidida por el prof. Giuseppe E. Sansone

MAURICE MOLHO (Paris, Francia):  
*Filosofía natural y Filosofía racional: sobre el concepto de astrología en  
 Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*

ANTONIO MARTI ALANIS (W. Ontario, Canada):  
*Ecós de Platón en las utopías del Persiles.*

PATRIZIA MICOZZI (Macerata, Italia):  
*Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe de Cervantes.*

ANTONIO CRUZ CASADO (Córdoba, España):  
*Secuelas de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda.*

Sección B,  
 presidida por la prof. Mercedes Blanco

JAQUES JOSET (Liège, Bélgica):  
*Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes.*

TOMAS PABON (Maryland, USA):  
*Cardenio en Cervantes, Shakespeare y Fletcher.*

DONATELLA PINI-MORO (Padua, Italia) Y TINA MATARRESE (Padua, Italia):  
*La versione italiana del Quijote, I, 1-5 (manuscrito 249 de la Biblioteca Cívica de Verona):  
 una traducción del siglo XVIII*

JOSE FRANCISCO MARTIN CARRILLO (Univ. de Bari, Italia):  
*La crítica de Nabokov al Quijote: crueldad y mistificación.*

#### Sección C,

presidida por el prof. Joseph Laurenti

JOSE MONTERO REGUERA (Madrid, España):  
*La génesis del Quijote: análisis de una línea de investigación (1975-1933).*

LIJIANA PAVLOVIC-SAMUROVIC (Belgrado, Serbia-Yugoslavia):  
*Don Quijote: modelo plurivalente de la novela Roman Bez Romana (1838) del  
 escritor serbio Jovan Sterija Popovic.*

ANTONIO PEÑA (Vermont, USA):  
*Cervantismo y quijotismo en Azorín a la luz de la Völkerpsychologie.*

MARIANA DIMITROVA (Sofia, Bulgaria):  
*Don Quijote en la interpretación de los críticos y ensayistas búlgaros.*

TUDORA SANDRU OLTEANU (Bucuresti, Rumanía):  
*Ecós cervantinos en la literatura rumana*

**VIERNES 8, MAÑANA****Sección A,**

presidida por el prof. Carlos Romero

## 1ª parte:

SEBASTIAN NEUMEISTER (Berlín, Alemania):  
*Teoría, realidad y brujería en el mundo de Don Quijote.*

SERGIO FERNANDEZ (C. de México):  
*La transmutación de la realidad.*

ERMINIA MACOLA (Padua, Italia):  
*Modelo y "sprezzatura" en la iniciación de Don Quijote.*

CRISTINA MUJICA RODRIGUEZ (C. de México):  
*Paradojas de la locura quijotesca.*

## 2ª parte:

MARIA CATERINA RUTA (Palermo, Italia):  
*La II Parte del Quijote: los retratos femeninos.*

JAMES IFFLAND (Massachusset, USA):  
*La raíz festiva del cura Pero Pérez.*

CARLOS RUBIO PACHO (C. de México):  
*¿Dos casos de anagnórisis?: la comunicación no verbal en El Quijote.*

**Sección B,**

presidida por la prof. M. Cruz García de Enterría

## 1ª parte:

ALDO RUFFINATTO (Turín, Italia):  
*La ficción más allá de la muerte (narrador, lector y personaje en el Persiles).*

MERCEDES BLANCO (Reims, Francia):  
*Literatura e ironía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*

MARIAROSA SCARAMUZZA (Milán, Italia):  
*Los trabajos del deseo.*

MARIA BLANCA LOZANO ALONSO (Murcia, España):  
*La expresión del tiempo en el Persiles y Sigismunda.*

## 2ª parte:

AURELIO GONZALEZ (C. de México):  
*Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas.*

CARMEN PERAITA (Pensilvania, USA):  
*Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: las profecías numantinas.*

**Sección C,**

presidida por el prof. Giuseppe Di Stefano

## 1ª parte:

FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA (Massachusset, USA):  
*Sobre el contexto religioso de "La Galatea".*

JUAN DIEGO VILA (Buenos Aires, Argentina):  
*Gelasia, Anaxarate y la Flor de Gnido: ejemplaridad mítica y reminiscencias Garcilasianas en el final de "La Calatea".*

SEIJI HONDA (Kanda, Japón):  
*Sobre La Galatea como égloga.*

## 2ª parte

MELCHORA ROMANOS (Buenos Aires, Argentina):  
*La estructura narrativa de La Galatea de Cervantes: de lo poético a la ficcionalización novelada.*

Mª ANGELES BELMAR MARCHANTE (Madrid, España):  
*Lauso y Elicio: divergencia personalizadora del amor en Cervantes.*

PILAR MARTIN RETORTILLO BERRIO (Madrid, España):  
*"Música en La Galatea". De nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina.*

**VIERNES 8, TARDE****Sección A,**

presidida por el prof. Jaques Joret

## 1ª parte

MARIA CRUZ GARCIA DE ENTERRIA (Alcalá de Henares, España):  
*Marginalia cervantina 2: relectura de un texto marginal.  
Carta de desafío de Don Quijote.*

MARIA ROCA MUSSONS (Florencia, Italia):  
*La risa del arbitrista en El coloquio de los perros.*

JORGE GARCIA LOPEZ (Girona, España):  
*Cervantes y el Novellino.*

CARMEN ELENA ARMIJO (C. de México):  
*La narrativa medieval y El coloquio de los perros: una clave en la interpretación.*

**Sección B,**

presidida por el prof. Dario Puccini

PEDRO GELTMAN (Buenos Aires, Argentina):  
*"Tú tienes ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros". Acerca de la argumentación premoderna en el discurso de Lotario, Quijote I, 33.*

JOSE MANUEL BAILON BLANCAS (Madrid, España):  
*Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: El Curioso Impertinente.*

GUSTAVO ILLADES (C. de México):  
*El honor como espectáculo en la novela del Curioso Impertinente.*

**Sección C,**  
presidida por el prof. Félix Carrasco

MARIA STOOPEN DE MORFIN (C. de México):  
*El placer de la burla: un lector colaborador.*

FRANCISCO DEL VALLE SANCHEZ (Baena, España):  
*El concepto de relato incrustado y perfiles sociológicos de "Cardenio y Luscinda".*

JOSE MANUEL LOSADA GOYA (Madrid, España):  
*Acercamiento a una concepción del honor en el Quijote: la pureza de la sangre.*

### SABADO 9, MAÑANA

Palazzo Saluzzo Corigliano, 10.00 horas:  
Clausura del II Congreso.

## ACTOS COMPLEMENTARIOS Y MOMENTOS CONVIVIALES

### Lunes 4

13.00 h: Lunch de bienvenida ofrecido  
por el Rector del Istituto Universitario Orientale  
Palazzo Corigliano - Hall

### Martes 5

20.00 h: Velada literaria  
Istituto Cultural Español "Santiago" - Instituto Cervantes  
via S. Giacomo 40  
vino español

### Miércoles 6

10.00 h: apertura oficial de la Exposición del Fondo cervantino  
de la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
Saludo a los Congresistas de la Directora de la Biblioteca Dr.a Fiorella Romano

11.00 h: El prof. Nicola Spinosa,  
Sovrintendente per i Beni Artistici e Storici,  
ilustra los cartones preparatorios de los Arazzi cervantinos de Nápoles  
Palazzo Reale, Sala 24

17.00 h: Asamblea de la Asociación de Cervantistas  
para las candidaturas del próximo Congreso  
Palazzo Giusso, Aula Matteo Ripa

17.30 h: Proyección del film de O. Wells *Don Quijote*  
Palazzo Giusso, Aula IV Piano  
Presentación del prof. Romà Gubern

### Jueves 7

19.00 h: Concierto del grupo de  
Eugenio Bennato  
Palazzo Saluzzo Corigliano  
Aula delle Mura Greche

### Viernes 8

20.30 h: Banquete de Clausura  
Borgo Marinaro  
Restaurante La Bersagliera

ACTOS COMPLEMENTARIOS Y MOMENTOS CONVIVIALES  
El programa de actividades de la Universidad de Zaragoza

- Jueves 4**  
 19:00 h. Concierto del grupo de Eugenio Bennato  
 Palacio Suario Cortigliano  
 Aula delle Muse Greche
- Viernes 5**  
 20:30 h. Banquete de Clausura  
 Borgo Marziano  
 Restaurante La Bergalliera
- Sábado 6**  
 10:00 h. Exposición de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
 de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
 Saludo a los Congresistas de la Dirección de la Biblioteca Don Floriano Romano
- Domingo 7**  
 17:00 h. Asambleas de la Asociación de Cervantistas para las candidaturas del próximo Congreso  
 Palacio Giuseo, Aula Matteo Ripa  
 17:30 h. Proyección del film de G. Wells Don Quijote  
 Palacio Giuseo, Aula IV Piano  
 Presentación del prof. Román Gubern
- Lunes 8**  
 11:00 h. Conferencia "El arte de la novela" por el profesor de la Universidad de Zaragoza, don Juan Antonio Llanusa
- Martes 9**  
 10:00 h. Exposición de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
 Saludo a los Congresistas de la Dirección de la Biblioteca Don Floriano Romano
- Miércoles 10**  
 10:00 h. Exposición de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
 Saludo a los Congresistas de la Dirección de la Biblioteca Don Floriano Romano
- Jueves 11**  
 19:00 h. Concierto del grupo de Eugenio Bennato  
 Palacio Suario Cortigliano  
 Aula delle Muse Greche
- Viernes 12**  
 20:30 h. Banquete de Clausura  
 Borgo Marziano  
 Restaurante La Bergalliera
- Sábado 13**  
 10:00 h. Exposición de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale de la Biblioteca Nacional "Vittorio Emanuele III" - Palazzo Reale  
 Saludo a los Congresistas de la Dirección de la Biblioteca Don Floriano Romano
- Domingo 14**  
 17:00 h. Asambleas de la Asociación de Cervantistas para las candidaturas del próximo Congreso  
 Palacio Giuseo, Aula Matteo Ripa  
 17:30 h. Proyección del film de G. Wells Don Quijote  
 Palacio Giuseo, Aula IV Piano  
 Presentación del prof. Román Gubern



EL FONDO CERVANTINO  
NACIONALE VITTORIO EMANUELE III

Bibliografía  
Biografía  
Viaje  
Poesía  
Teatro

El estudio de los libros de Cervantes que no pudieron presentarse en la...

Es muy grato para mí haber podido publicar esta obra tan delicada y que, en principio, se pensaba que hubiera sido imposible...

La investigación del fondo cervantino de la Biblioteca Nacional de Nápoles aparte su valor intrínseco, presenta una gran importancia...

Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Plaza, 1991, p. 582

los libros de la biblioteca de Nápoles en los siglos XVII y XVIII. El estudio bibliográfico que ahora publico analiza sólo una parte de los libros expuestos e incluye algunos que, por razones de seguridad, no pudieron presentarse en la Muestra.

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

EL FONDO CERVANTINO (S. XVII-XIX) DE LA BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" DE NÁPOLES

A Alberto Porqueras Mayo

I. Presento aquí el resultado parcial de la investigación realizada como trabajo preparatorio para la Exposición Cervantina organizada por el Istituto Universitario Orientale y la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles durante el II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, abril 1994).

El estudio bibliográfico que ahora publico analiza sólo una parte de los libros expuestos e incluye algunos que, por razones de seguridad, no pudieron presentarse en la Muestra.

Es muy grato para mí haber podido llevar a cabo una empresa tan delicada y que, en principio, se presentaba ardua y difícil. De hecho hubiera sido imposible coronarla sin el apoyo del Magnífico Rector del I.U.O., profesor Adriano Rossi, que propuso la idea a la Directora de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Dott.ssa Fiorella Romano, y a la generosidad de ésta, que acogió el proyecto con entusiasmo. Al Doctor Vincenzo Boni, responsable del Settore Manoscritti e Rari de la Biblioteca y al Profesor Giuseppe Grilli va una vez más mi agradecimiento por la ayuda continua y preciosísima que ambos me han ofrecido a lo largo de todo este trabajo.

La investigación del fondo cervantino de la Nazionale de Nápoles, aparte su valor intrínseco, presentaba una carga simbólica extraordinaria si pensamos que fue D. Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, el mecenas que sembró la primera semilla para la fundación de la librería; lazos misteriosos parecen haber sido anudados entre Cervantes y la biblioteca *in nuce* gracias al trámite de don Pedro Fernández Ruiz de Castro: además de la segunda parte del *Quijote* «al Conde de Lemos Cervantes dedicó también las *Novelas ejemplares*, las *Comedias y entremeses* y el *Persiles*, éste en la impresionante página escrita tres días antes de su muerte. Desde 1613 hasta 1616 fue, pues, el conde de Lemos protector de Cervantes»<sup>1</sup>. Pero, en esas mismas

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1991, p. 555.

Bibliografía  
Biografía  
Viaje  
Poesía  
Teatro

fechas, el Lemos catalizaba en torno suyo las mejores fuerzas culturales partenopeas y emprendía la reforma de los estudios universitarios; y para respetar el prestigio de una Universidad con tanta solera consideró indispensable darle una sede propria: «Colla direzione adunque del Cavalier Fontana, famoso Architetto di que' tempi, fece ergere un ampio edificio fuori la Porta di Costantinopoli, nel medesimo luogo, dove prima da D. Pietro Giron Duca D'Ossuna era stata edificata la Real Cavallerizza: fecevi costruire un ben Ampio Teatro, per uso de' concorsi e per altre pubbliche dispute, e sale ben grandi capaci di un gran numero di studenti; ma ciò che rese l'opera stupenda e meravigliosa, furono li magnifici portici e le prospettive arricchite di statue di finissima scultura»<sup>2</sup>. A un espacio tan magnífico se acompañaban los nuevos estatutos con que el Lemos dotó la Institución prescribiendo «la norma ed il numero degli... Ufficiali che doveano averne pensiero»<sup>3</sup>. Piedra angular de esta estructura perfecta era precisamente la biblioteca: «E perchè il Conte meditava arricchire quest'Edificio d'una copiosa Libreria, prescrisse ancora in questi Statuti il modo da conservare i libri, e dell'uso che se ne doveva avere, e ciò che doveva essere dell'incombenza del Custode»<sup>4</sup>. Meditava sugiere una fase preparatoria, en la cual se sueña con enriquecer, con ampliar el fondo de libros ya existente: crear una biblioteca ideal, que la mente ya contempla. No se trata sólo de una fantasía sino de una realidad bien consistente pues, paralelamente a su meditación, el conde *prescrisse* con precisión estatutaria la disposición, el orden y la conservación de esa riqueza bibliográfica real e ideal, a la vez que programaba no sólo el buen uso de la misma sino también su protección.

En un proyecto tan cuidadosa y amorosamente preparado y, en su mayor parte, realizado, sería desidia mental si no concedieramos un lugar privilegiado al papel que habrá representado Cervantes en este sueño, en esta acción del que era por aquellas mismas fechas su protector, su amparo y su sostén. Un hilo de Ariadna enlaza la librería del Palazzo degli Studi que va constituyéndose entre 1613 y 1616, y las obras que Cervantes dedica en ese mismo arco de tiempo a Don Pedro Fernández de Castro, que había ideado y sostenido aquel proyecto como el capítulo principal de su gobierno en el reino de Nápoles.

Las causas que contribuyeron al sucesivo fracaso del extraordinario proyecto del virrey Lemos han sido sólo parcialmente estudiadas, aunque es evidente que la brevedad de su gestión del poder le impidió consolidar los resultados. El gran número de libros que el conde había logrado reunir acabarían, en buena parte, dispersándose.

<sup>2</sup> Pietro Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, Milano, Bettoni, 1822, IX, p. 29.

<sup>3</sup> Ivi, p. 30.

<sup>4</sup> Ibidem.

La *Nazionale* surge, por esta razón, como resultado de un largo y laborioso proceso de formación iniciado por don Pedro Fernández Ruiz de Castro. Suya es la semilla, que tardará en germinar exactamente dos siglos.

En efecto habrá que esperar los albores del siglo XIX para que nazca una primera versión de la *Nazionale* gracias a una orden de Fernando IV de Borbón (13 de enero de 1804) que abre al público la *Reale Biblioteca di Napoli* situada en la magna construcción del virrey Lemos, que seguía siendo *Palazzo degli Studi* (hoy Museo Arqueológico).

La continuación del proyecto del Lemos para la fundación de una biblioteca pública, se debe a Carlos de Borbón; el núcleo originario de la misma fue la colección de manuscritos y libros impresos que habían sido reunidos por la familia Farnese y trasladados a Nápoles — al Palacio Real de Capodimonte — en 1736.

Adquisiciones, legados y, sobre todo, los fondos procedentes de las supresiones de Monasterios ordenadas por los Borbones y por los franceses después, fueron enriqueciendo el fondo farnesio.

La Biblioteca de S. Giovanni a Carbonara (donde se conservaban incluso libros y manuscritos de Aulo Giano Parrasio y de Antonio y Girolamo Seripando), la de los Jesuitas, la del Príncipe de Tarsia y los libros de la *Accademia Ercolanese* pertenecen a las colecciones adquiridas antes de la inauguración; en los años inmediatamente posteriores las valiosas colecciones privadas de Melchiorre Delfico, de Francesco Antonio Taccone y de Domenico Cotugno aportaron a la biblioteca importantes incunables, manuscritos y ediciones de valor.

En 1816 la institución toma el nombre de *Reale Biblioteca Borbonica*, en 1860 el de *Biblioteca Nazionale*. Inmediatamente después de la unidad de Italia las nuevas supresiones de Monasterios favorecen la ampliación de los fondos de la biblioteca: entre 1865 y 1867 se pasó de 135.385 a 160.000 volúmenes aproximadamente.

Muy pronto las dimensiones y las necesidades de la biblioteca hicieron inadecuada la sede del *Palazzo degli Studi*, pero sólo en 1922, gracias sobre todo a los esfuerzos de Benedetto Croce, se decidió el traslado de la *Nazionale* al *Palazzo Reale*. Es en ese momento cuando se unen a la misma las otras bibliotecas públicas de la ciudad: la S. *Giacomo*, la *Provinciale*, la *Branacciana*, la del *Museo di S. Martino*, varias de las cuales aportaron ejemplares cervantinos.

En estos últimos años, colecciones privadas de gran prestigio han enriquecido la biblioteca; destaca, entre otras, la donación de Gino Doria, especialmente importante para nuestro objeto de estudio.

Biblioteca de carácter general y de conservación, riquísima en fondos antiguos, la *Nazionale* posee en la actualidad más de 2.000.000 de ejemplares. Está organizada por secciones; la de mayor interés para nosotros, que sobresale además por su inmenso valor entre otras tam-

bien magníficas de la Biblioteca, es la *Sezione Manoscritti e Rari*, una de las más ricas de Italia, con sus 13.000 manuscritos aproximadamente. Es también notable la colección de incunables (alrededor de 4.500), *cinquecentine* y ediciones de valor de los siglos XVII-XX; en este último grupo se guardan la *princeps* del *Quijote* y las bellísimas ediciones dieciochescas de Londres, Tonson, 1738 y Madrid, Ibarra, 1780, así como la *princeps* de las *Ocho comedias*.

II. El fondo cervantino de la *Nazionale* de Nápoles, formado por ejemplares de épocas diversas y de origen múltiple, viene a ser una apretada síntesis, un mosaico en miniatura del vasto organismo de la Biblioteca. Las muestras más antiguas proceden del núcleo originario de la Biblioteca de Palacio: *Los seis libros de Galatea* en la edición de Cormellas de 1618 y las *Novelas exemplares* publicadas en Barcelona en 1722 provienen de la librería de los reyes.

El grupo más consistente de unidades bibliográficas cervantinas deriva de los viejos fondos de bibliotecas monásticas que confluyeron en la *Reale Biblioteca Borbonica* al ser suprimidos los monasterios a principios del XIX; tal es el origen de la edición de G. Rodríguez (1655) de las *Novelas exemplares* o la edición milanesa del *Viage del Parnaso* (por Juan Bautista Bidelo, 1624); la misma procedencia tenía el ejemplar de la *princeps* del *Viage del Parnaso* que actualmente resulta extraviado; de ese mismo archipiélago monástico provienen las muestras de traducciones quijotescas al francés (Lyon, chez Thomas Amaury, 1696 y Paris, Guillaume Claude Saugrain, 1733), que han formado parte de la Exposición con motivo del congreso, mientras que emerge del rico fondo de la biblioteca del monasterio de S. Martino la única muestra existente en la *Nazionale* de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (en Madrid, por Iuan de la Cuesta. En Paris, a costa de Estevan Richer, en Palacio).

Otro fondo cervantino de importancia es el de la *Brancacciana*: De ella proceden, entre otros ejemplares, la edición del *Quijote* de Bruselas de 1671 (Pedro de la Calle), las *Novelas exemplares* editadas en Madrid por la viuda de Antón Martín en 1622 y una reedición de la traducción quijotesca de Franciosini (Roma, stamperia Corvo e B. Lupardi, 1677), presente también en la Exposición.

Quedan para otra publicación que estoy preparando los resultados del buceo efectuado en el Fondo Doria, legado que se delinea como un cuarto núcleo cervantino de importancia; en él se conserva otro ejemplar de la bellísima reedición que acabo de citar; la que fue biblioteca de Gino Doria acoge también algunas traducciones decimonónicas del *Quijote*: la veneciana de la tipografía de Alvisopoli (1818-1819) y la rara reducción «in ottava rima napolitana» (Napoli, Chiurazzi, 1891), expuestas también durante el Congreso.

Otras unidades bibliográficas tienen procedencias variadísimas; me parece de interés recoger la ascendencia de dos muestras quijotes-

cas decimonónicas: la traducción alemana publicada en Königsberg (Friedrich Nicolovius, 1800-1801) formaba parte de la biblioteca personal de la reina Maria Carolina mientras que una traducción italiana (Napoli, dai torchi di B. Pierro, 1831) proviene del conjunto librario de la Biblioteca Palatina: ambas serán estudiadas naturalmente en el artículo en preparación dedicado a las traducciones; guardan también ejemplares cervantinos de interés varios fondos de bibliotecas privadas donadas a la *Nazionale*: las *raccolte* Amalfi, Fienga, Villarosa y De Marinis, el Fondo Aosta, las *librerie* Orlando y Fraccacreta destacan entre otros.

#### RELACION DE OBRAS CITADAS ABREVIADAMENTE

- Aguilera = Francisco Aguilera. *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress*. Edited by... Washington, D.C. Library of Congress, 1960. 1 vol.
- Brunori = Livia Brunori. *Catálogo del fondo ispanístico antiguo della Biblioteca del Collegio di Spagna di Bologna*, Imola, Galeati, 1986. 1 vol.
- Catálogo = *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XVII Cap-Cz*. Madrid, Arco, 1988.
- Ford-Lansing = Jeremiah D.M. Ford and Ruth Lansing. *Cervantes: A Tentative Bibliography of his Works and the Biographical and Critical Material Concerning Him*. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press. 1931. 1 vol.
- Graesse = Johann Georg Theodor Graesse. *Trésor de livres rares et précieuses*. Dresde, 1859-69. 8 vol.
- Linn = D. P. Ackerman, P. J. Kann, R. E. Stevens. *A Catalogue of the Talfourd P. Linn Collection of Cervantes Materials on Deposit in the Ohio State University Libraries*. Compiled... Columbus, Ohio State University Press, 1963.
- Mateu = Miguel Mateu. *Biblioteca del palacio de Perelada. Catálogo de la sección Cervantina*. Barcelona, José Porter, 1948.
- Penney = Clara Louisa Penney. *Printed Books (1486-1700) in the Hispanic Society of America*. New York, 1965. 1 vol.
- Plaza Escudero = Luis María Plaza Escudero. *Catálogo de la colección cervantina Sedó*. Barcelona, José Porter, 1953. 3 vol.
- Río y Rico = Gabriel-Martín del Río y Rico. *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1930.
- Salvá = Pedro Salvá y Mallén. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia, Impr. de Ferrer de Orga, 1872. 2 vols.



1  
LOS SEYS/ LIBROS DE LA/ GALATEA./ COMPVESTA POR/ Miguel de Ceruantes /Dirigida al Ilustris. señor Ascanio Colona,/ Abad de Sancta Sofia./ 35./ (Escudo del impresor)/ CON LICENCIA./ En Barcelona, Por Sebastian de Cormellas, y/ a su costa, al Call. Año 1618./

8°. \_ 6hs. + 272+ 1h. de grb. + 1h. en bl. \_ Signs.: A-Z<sup>8</sup>, Aa-Mm<sup>8</sup>, 15 cm.

Cits.: Río y Rico, núm. 4; Penney, p. 127; Graesse, p. 108; *Catálogo*, núm. 3651; Salvá, núm. 1741; Plaza Escudero, núm. 1650; Ford-Lansing, p. 3.

La portada del ejemplar de Nápoles lleva impreso, encima del escudo de Cormellas, el número 35, que no aparece en la descripción de los ejemplares citados en los repertorios que he consultado. Escrito a mano se lee: *Cen.... Jesu Maria... Vincentij de Neap. Ord. is Pred. Pro Bibliotheca Communi.*

Erratas: fol. 140 por 240; fol. 261 por 262.

Sello de la Biblioteca Reale. Encuadernación reciente realizada con motivo de la Exposición. (Vid. fot. 1).

2

[EL INGENIOSO/ HIDALGO DON QVI-/ XOTE DE LA MANCHA,/ Compuesto por Miguel de Ceruantes/Saauedra./ DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR/Marques de Gibrleon, Conde de Benalcaçar, y Baña-/res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de/ las villas de Capilla, Curiel, y/Burguillos./ Año, (Escudo del impresor) 1605./ CON PRIVILEGIO,/ EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta./ (Filete) Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nrº señor./]

4°. \_ 12 hs. s.n. + 312 fols. + 3 hs. s.n. \_ Signs.: \*\*4, ¶¶<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Qq<sup>8</sup>, \*4, 19'5 cm.

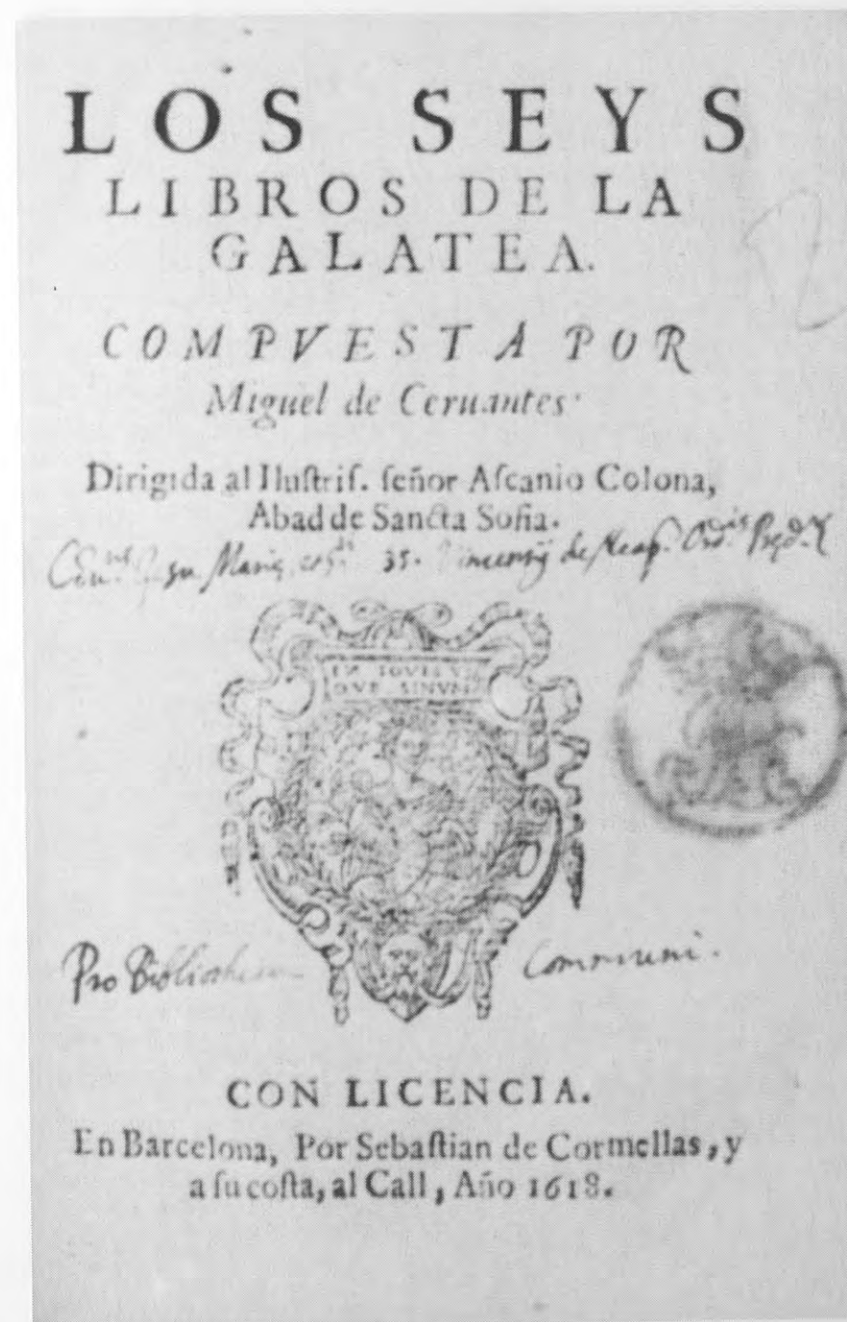
Cits.: Río y Rico, núm. 23; Penney, p. 125; Graesse, p. 105; *Catálogo*, núm. 3608; Salvá, p. 37; Aguilera, p. 6; Ford-Lansing, p. 4.

Falto de portada. \_ Faltan también la Tasa, el Testimonio de las erratas y el Privilegio. La Tabla, que en los otros ejemplares viene después de los Versos de los Académicos de Argamasilla, en el partenopeo aparece colocada antes del Texto:

«TABLA DE LOS/ Capítulos que contiene esta fa-/ mosa Historia del valeroso caua-/ llero don don Quixote de/ la Mancha.»

En el verso del fol. primero hay escrita a mano la siguiente nota:

«Quantunque in questo es. manchino i primi fogli del titolo, privilegio e tassa, sembraci che sia l'edizione principe del 1605- (Madrid). È certamente la primissima, e la prova n'è che il pensiero espresso nelle linee 23-30. pag. 132- y encomendarse- Ave Marias- fu per volontà degli inquisitori cambiato nell'altra edizione, del tutto simile a questa, fatta nello stesso anno, cosí: y assi lo hare yo. Y sirvieronle de rosario unas



fot. 1

Quantunque in questo es-  
 tratto si videro fogli del  
 titolo, privilegio e somma,  
 sommaria della 1<sup>a</sup> edizione  
 principe del 1605 - (Madrid)  
 È certamente la primitiva, e  
 la prova in sé, che il presente  
 compare nelle linee 23-30, pag.  
 132 - ~~... ..~~ - Ave-  
 stiano - ~~...~~ - fu per volente degli  
 Inquisitori cambiata nell'altro  
 e bjenas, del tutto simile a que-  
 sto, fatta nelle stesse anni, così:  
 y apò lo haze yo. Y sirvia-  
 ronle de rosario unas agallas  
 grandes de un alcornoque, que  
 encarto, de que hizo un diez.

fot. 2

TABLA DE LOS <sup>02</sup>  
 Capítulos que contiene esta fa-  
 mosa Historia del valeroso cau-  
 llero don don Quixote de  
 la Mancha.

**P**rimera parte del ingenioso don Qui-  
 xote de la Mancha. Fol. 1

Capítulo primero, que trata de la condicion, y exercicio  
 del famoso y valiente hidalgo don Quixote de la  
 Mancha. 1  
 Capítulo segundo, que trata de la primera salida que  
 de su tierra hizo el ingenioso don Quixote. 4  
 Capítulo tercero, donde se cuenta la graciosa manera  
 que tuvo don Quixote en armarse cauallero. 7  
 Capítulo quarto, de lo que le succedio a nuestro cauallero  
 quando salio de la venta. 11  
 Capítulo quinto, donde se prosigue la narracion de la  
 desgracia de nuestro cauallero. 15  
 Capítulo sexto, del donoso escrucinio que el cura y el bar-  
 bero hizieron en la libreria de nuestro ingenioso  
 hidalgo. 18  
 Capítulo septimo, de la segunda salida de nuestro buen  
 cauallero. 22



\*\*  
 Capi-

fot. 3

NOVELAS  
EXEMPLARES  
DE MIGUEL DE  
CERVANTES

Saavedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO  
Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andra-  
de, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre  
de la Camara de su Magestad, Presidente del supre-  
mo Consejo de Italia, Comendador de la Exco-  
mienda de la Zarza, de la Orden de  
Alcantara.

Año



1622.

Con priuilegios de Castilla y Aragon.

En Madrid, Por la viuda de Alonso Martin.

A costa de Domingo Gonzalez mercader de libros.

CAPITULO,  
PRIMERO,  
DEL VIAGE DEL  
Parnaso.



VN Quidam Caporal Italiano  
De patria Peninsulo (a lo q̄ entiendo.)  
De ingenio Griego, y de valor Romano.  
Llenado de vn capricho reuerendo  
Le vino en voluntad de yr a Parnaso.  
Por huyr de la Corte el vario estuendo.  
Solo, y apie, partiose, y passo a passo  
Llegó donde compró vna mula antigua,  
De color parda, y tartamudo passo.  
Nunca a medroso parecio esta antigua  
Mayor, ni menos buena para carga,  
Grãde en los hueslos, y en la fuerza exigua  
Corta de vsta, aunque de cola larga,  
Estrecho en los hijares, y en el cuero  
Mas dura que lo son los de vna Adarga.  
Era de ingenio cabalmente entero,  
Caia en qualquier cosa facilmente,  
Assi en Abril, como en el mes de Enero.  
En fin sobre ella el Poeta valiente  
Llegó al Parnaso, y fue del rubio Apolo  
Agalajado con serena frente.

▲

Con-

LOS TRABAIOS  
**DE PERSILES,**  
Y SIGISMUNDA,  
Historia Setentrional.

POR MIGVEL DE CERVANTES  
Saavedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FER-  
nandez de Castro, Conde de Lemos, de Andra-  
de, de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhomb-  
bre de la Camara de su Magestad, Presidente del  
Consejo supremo de Italia, Comendador de la  
Encomienda de la Zarça, de la Orden de Alcan-  
tara.

Año  1617.

CON APROVACION.

Conforme à lo traslado impresso.

EN MADRID. Por Iuan de la Cuesta.

EN PARIS,  
A costa de ESTEVÁN RICHER, en  
Palacio.

fot. 6

OCHO  
COMEDIAS, Y OCHO  
ENTREMESES NVEVOS,  
Nunca representados.

COMPUESTAS POR MIGVEL  
de Cervantes Saavedra.

DIRIGIDAS A DON PEDRO FER-  
nandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade,  
y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre  
de la Camara de su Magestad, Comendador de  
la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça, de la Or-  
den de Alcantara, Virrey, Governador, y Capi-  
tan general del Reyno de Napoles, y Presi-  
dente del supremo Consejo  
de Italia.

Este libro fue de Don Diego de Salazar y Cabrera.

LOS TITVLOS DESTAS OCHO COMEDIAS  
Y sus entremeses van en la quarta hoja.

Año  1615.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID, Por la Viuda de Alonso Martin.

A costa de Iuan de Villarroel, mercader de libros, vendense en su casa  
a la plaçuela del Angel.

fot. 7

Agradezco a mi alumna, dott.ssa Ornella De Luca,  
se preciosa ayuda técnica para la realización de las  
fotografías.

agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez». Enc. piel, por «Vita Nova di M. Sillitti. Latina, 1969». Faltan los fols. 252-253, sustituidos por dos en blanco. En ¶ ¶<sup>5</sup> el reclamo es *Alcanço* en lugar de *Alcan*, como en otros ejemplares. En el fol. 11 la indic. del cuadernillo es B3, en lugar de B. En el fol. 58r falta *Victoria*, que en otros ejemplares cierra la Segunda parte. La numeración presenta los mismos errores que M-RAE, R-28. Dibujos a pluma en los márgenes de algunos folios: 119v., 138r., 150v., 151v., 153v., 156r., 177v., 184r. Procede del viejo Fondo Farnese. (Vid. fot. 2 y 3).

3

VIDA Y HECHOS/ Del Ingenioso Cavallero/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA/ COMPVESTA/ Por MIGVEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ PARTE PRIMERA./ Nueva Edicion, coregida (sic) y ilustrada con diffe-/rentes Estampas muy donosas, y apropiadas/ a la materia./ (Adorno: un cesto de flores) EN BRUSELAS./ A costa de PEDRO DE LA CALLE./ Año 1671./ (Filete) / Con Licencia y Privilegio./

8°. \_ 2v. \_ I: 2 hs. en blanco + 30 + 611 p. + 5 p., Frontis. y 8 grab. \_ Signs.: a, e<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Pp<sup>8</sup>, Qq<sup>4</sup>., 17'5 cm.

Cits.: Río y Rico, núm. 46; Penney, p. 126; Catálogo, núm. 3638; Salvá, núm. 1557; Plaza Escudero, núm. 21; Aguilera, p. 8; Ford-Lansing, p. 6.

El ejemplar de Nápoles lleva un ex libris cardenalicio y el sello de la Biblioteca Brancacciana.

4

VIDA Y HECHOS/ DEL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTA POR/ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ EN QUATRO TOMOS./ (Filete) PARTE PRIMERA. TOMO PRIMERO./ (Doble filete) EN LONDRES./ Por J. y R. TONSON./ (Doble filete) MDCCXXXVIII./

4°. \_ Cuatro v. \_ I: 1h. + IV p. + VIII + VI + 1h + 103 p. + 20 p. + 2h. + 296 p. Con 17 lams., incluido el frontis. y, aparte, el retrato de Cervantes. \_ 28 cm.

Cits.: Río y Rico, núm. 61; Graesse, p. 106; Salvá, núm. 1562; Plaza Escudero, núm. 36; Mateu, núm. 52; Aguilera, p. 9; Ford-Lansing, p. 6; Linn, pp. 10-11.

Sellos de la Biblioteca Reale y de la Nazionale en la portada.

5

EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA/ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ NUEVA EDICION/ CORREGIDA/ POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA./ PARTE PRIMERA./ TOMO I./ CON SUPERIOR PERMISO./ EN MADRID/ POR

DON JOAQUIN IBARRA IMPRESOR DE CÁMARA DE S.M./ Y DE LA REAL ACADEMIA./ MDCCLXXX./

Fol. \_ Cuatro v. \_ I: 2 h+ XIV p. + 1 h. + CCXXIV + 199 p.

Cits.: Río y Rico, núm. 79; Graesse, p. 106; Salvá, núm. 1564; Brunori, núm. 211; Plaza Escudero, núm. 55; Mateu, núm. 42; Aguilera, p. 9; Ford-Lansing, p. 7; Linn, p. 12.

Sello de la Nazionale. El «Mapa de una porción del Reyno de España...», al final del primer v.

6  
EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA/ (Filete) TOMO I./ (Filete) (Monograma del impresor) EN BURDEOS./ EN LA IMPRENTA DE JUAN PINARD./ AÑO XII. M.DCCCIV./

Cuatro v. \_ 12°. \_ I: 2 h. + XLVI + 328 p. Signs.: a<sup>2</sup> A<sup>2</sup>, a<sup>4</sup>, b-z<sup>6</sup>, aa-gg<sup>6</sup>, hh<sup>2</sup>.

Cits.: Río y Rico, núm. 90; Graesse, p. 106; Plaza Escudero, núm. 67; Ford-Lansing, p. 8

7  
EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ de la Mancha./ COMPUESTO/ POR/ MIG<sup>l</sup>. DE CERVANTES SAAVEDRA/ Segunda Edicion/ en miniatura/ POR/ D.JOQUIN MARIA DE FERRER./ (Filete múltiple)/ PARTE PRIMERA./ TOMO I°/ PARIS- 1832./

Dos v. \_ 32°.

Cits.: Río y Rico, núm. 111; Graesse, p. 106; Plaza Escudero, núm. 98; Mateu, núm. 203; Salvá, núm. 1573; Aguilera, p. 12; Ford-Lansing, p. 9.

8  
EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA/ EDICION CORREGIDA CON ESPECIAL ESTUDIO DE LA PRIMERA/ POR D.J.E. HARTZENBUSCH/ TOMO SEGUNDO/ ARGAMASILLA DE ALBA./ IMPRENTA DE DON MANUEL RIVADENEYRA./ (casa que fue prisión de Cervantes)/ 1863./

Tres v. (Falta el primero). \_ 16°

Cits.: Río y Rico, núm. 155; Plaza Escudero, núm. 156; Mateu, núm. 136; Salvá, núm. 1578; Ford-Lansing, p. 12.

El ejemplar de Nápoles lleva en la portada de los tomos II, III y IV un anagrama de la Biblioteca Nazionale con la corona real encima. En

la primera hoja, en blanco del tomo III: sello de la Libreria Detken & Rocholl. Napoli.

9  
BIBLIOTECA ILUSTRADA DE GASPAR Y ROIG./ (Filete) EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ NOVÍSIMA EDICION/ CON NOTAS HISTÓRICAS, CRÍTICAS Y GRAMATICALES, DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA, PELLICER, ARRIETA./ CLEMENCIA, CUESTA, JANER, ETC./ AUMENTADA CON/ EL BUSCAPIE./ ANOTADO POR DON ADOLFO DE CASTRO./ ADORNADA/ CON 300 GRABADOS INTERCALADOS, LAMINAS SUELTAS/ Y EL RETRATO DEL AUTOR GRABADO EN ACERO./ [Escudo] Escudo que figuraba en la primera edición, impresa por Juan de la Cuesta en Madrid en 1605/ MADRID:/ IMPRENTA Y LIBRERIA DE GASPAR Y ROIG, EDITORES./ calle del Príncipe, número 4./ 1865./

4°.

Río y Rico, núm. 162; Plaza Escudero, núm. 162; Mateu, núm. 142; Ford-Lansing, p. 12.

10  
NOVELAS/ EXEMPLARES/ DE MIGUEL DE/ CERVANTES/ Saavedra./ DIRIGIDO A DON PEDRO/ Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andra-/de y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre/ de la Camara de su Magestad, Presidente del Supre-/mo Consejo de Italia, Comendador de la Enco-/mienda de la Zarça, de la Orden de/ Alcantara. / Año (Canastilla de flores) 1622./ Con priuilegios de Castilla y Aragon./ (Filete) En Madrid, Por la viuda de Alonso Martin./ A costa de Domingo Gonçalez mercader de libros./

8°. \_ 8 h. + 366 h. \_ Signs.: II<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Yy<sup>8</sup>, Zz<sup>6</sup>.

Cits.: Río y Rico, núm. 680; Penney, p. 128; Graesse, p. 108; Catálogo, núm. 3661; Salvá, núm. 1725; Plaza Escudero, núm. 1652.

Sello de la Biblioteca Brancacciana.

11

[Novelas/ ejemplares/ de Migvel de/ Cervantes./ Al Señor Don Ivan/ Bautista Berardo, Tesorero general del Real Con-/ sejo de las Indias, Iunta de guerra,/ y Cámara del/ Año (escudo) 1655./ Con licencia en Madrid. Por Gregorio/ Rodriguez./ (Filete) A costa de Francisco Lamberto, mercader de/ libros en la Carrera de San Geronimo./]

8°. \_ 330 fol. + 2 h. Signs.: A-Z<sup>8</sup>, Aa-Tt<sup>8</sup>

Colofón: CON LICENCIA/ (Filete) EN MADRID./ Por Gregorio Rodriguez./ Año de 1655.

Cits.: Río y Rico, núm. 683; *Catálogo* núm. 3667; Plaza Escudero, núm. 1660; Ford-Lansing, p. 23.

La portada, que falta en el ejemplar de Nápoles, se ha suplido con la del conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (anteriormente Gallangos). Encuadernación reciente. Errores de fol.: 62 por 60, 64 por 62, repetidos 133 y 134. (Vid. fot. 4).

12  
NOVELAS/ EXEMPLARES/ DE/ MIGUEL/ DE CERVANTES. (Adorno)/  
CON LICENCIA./ (Filete)/ EN BARCELONA. Año de 1722./

4°. \_ 2h. + 405 p. (por error de 403).

Cits.: Río y Rico, núm. 686; Plaza Escudero, núm. 1665; Ford-Lansing, p. 24.

Portada encuadrada por una sencilla orla con doble adorno. En la p. 405 (por 403) hay un grabado: cartela con dos cornucopias y el Niño Jesús en el centro. Sellos de la Biblioteca Reale y de la Brancacciana.

13  
VIAGE/ DEL PARNASO/ Compuesto/ POR MIGVEL/ DE CER[VANTES]/  
Sa[avedra]/ Diri[gido a]/ D. ANTO[NIO RODRIGVEZ]/ DE FR[ ECHILLA]  
(Escudo del impresor)/ (Filete) EN MILAN, Por Iuã Bautista Bidelo.  
162[4]/ Con licencia de los Superiores./

12°. \_ 2+ 107 p. Signs.: a<sup>2</sup>, A-D<sup>12</sup>, E<sup>6</sup>.

Cits.: Río y Rico, núm. 800; Penney, p. 128; *Catálogo*, núm. 3684; Sancha, núm. 537; Plaza Escudero, núm. 1653; Ford-Lansing, p. 22.

La mutilada portada del ejemplar napolitano ha sido restaurada con motivo de la Exposición Cervantina. (Vid. fot. 5).

14  
VIAGE/ AL PARNASO,/ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES/  
SAAVEDRA./ DIRIGIDO/ A D. RODRIGO DE TAPIA,/ CABALLERO DEL  
HABITO/ DE SANTIAGO, etc./ PUBLICANSE AHORA DE NUEVO /UNA  
TRAGEDIA Y UNA COMEDIA INEDITAS/ DEL MISMO CERVANTES:  
AQUELLA INTITU/LADA LA NUMANCIA: ESTA EL TRATO DE/  
ARGEL./ EN MADRID/ POR DON ANTONIO DE SANCHA./ AÑO DE  
M.DCC.LXXXIV./ Se hallará en su Librería, en la Aduana Vieja./ Con  
las Licencias necesarias./

8°. \_ IXV (por error de XVI) + 384 p. + 3 lams.

Cits.: Río y Rico, núm. 803; Graesse, p. 108; Salvá, núm. 1178; Brunori, núm. 214; Plaza Escudero, núm. 1687; Mateu, núm. 819; Aguilera, p. 84; Ford-Lansing, p. 22.

En la portada lleva el sello de la Nazionale V.E.III.

15  
LOS TRABAIOS/ DE PERSILES,/ Y SIGISMUNDA,/ Historia Setentri-  
onal./ POR MIGVEL DE CERVANTES/ Saavedra./ DIRIGIDO A DON  
PEDRO FER-/nandez de Castro, Conde de Lemos, de Andra-/de, de Vil-  
lalua, Marques de Sarria, Gentilhom-/ bre de la Camara de su Mage-  
stad, Presidente del/ Consejo supremo de Italia, Comendador de la/  
Encomienda de la Zarça, de la Orden de Alcan-/ tara./ Año (Adornito)  
1617./ CON APROVACION./ Conforme à lo traslado impresso./ EN  
MADRID. Por Iuan de la Cuesta./ EN PARIS,/ A costa de ESTEVAN  
RICHER. en/ Palacio./

8°. \_ 4h. + 524 p. + 2 h. en blanco. \_ Signs.: + 4, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Hh<sup>8</sup>.

Cits.: Río y Rico, núm. 845; Penney, p. 128; Graesse, p. 109; *Catálogo*, núm. 3678; Salvá, núm. 1756; Plaza Escudero, núm. 1646; Mateu, núm. 800; Aguilera, p. 81; Ford-Lansing, p. 34.

Los errores de pag. (de p. 160 pasa a 191) son comunes a otros ejemplares. En la contracubierta lleva el sello y una signatura de la Biblioteca S. Giacomo. (Vid. fot. 6).

16  
OCHO/ COMEDIAS, Y OCHO/ ENTREMESSES NVEVOS,/ Nunca repre-  
sentados./ COMPVESTAS POR MIGVEL/ de Ceruantes Saauedra,/ DIRI-  
GIDAS A DON PEDRO FER-/ nandez de Castro, Conde de Lemos, de  
Andrade,/ y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre/ de la  
Camara de su Magestad, Comendador de/ la Encomienda de Peñafiel,  
y la Zarça, de la Or-/ den de Alcantara, Virrey, Governador, y Capi-  
tan general del Reyno de Napoles, y Presi-/ dente del supremo Consejo/  
de Italia./ LOS TITULOS DESTAS OCHO COMEDIAS/ Y sus entremeses  
van en la quarta hoja./ Año (Adorno tipografico) 1615./ CON PRIVILE-  
GIO./ (Filete)/ EN MADRID, Por la viuda de Alonso Martin./ A costa de  
Iuan de Villarroel, mercader de libros, vendense en su casa/ a la pla-  
queta del Angel./

4°. \_ 1 h. en b. + 3 hs. + 257 fols. + 1h. en b. \_ 19'2 cms.

Cits.: Río y Rico, núm. 819; Penney, p. 128; Graesse, p. 109; *Catálogo*, núm. 3670; Salvá, núm. 1176; Brunori, núm. 209; Plaza Escudero, núm. 1644; Ford-Lansing, p. 31.

En la portada se lee, escrito a mano en tinta negra, lo siguiente: «Este libro fue de Don Diego de salazar y Cabrera». En el v. del fol. primero aparece escrito a pluma: «Prima edizione assai rara». Sellos de la Biblioteca Reale y de la Nazionale. Los fols. 156 y 157 están mutilados en la parte inferior. Hay varios errores de pag.: 14 por 15, 35 por 34, 7 por 74, 29 por 219, 122 por 222 y aparecen repetidos los fol. 239-240. Mutilados en parte los fol. 156 y 157. (Vid. fot. 7).

los valores como clave en el proceso ascendente de la cultura neoclásica y el destino de la literatura en el siglo XVIII.

JOSEPH L. LAURENTI  
PRESENCIA DE CERVANTES  
EN LA NEWBERRY LIBRARY DE CHICAGO:  
LOS QUIJOTES DEL SIGLO XVIII

Introducción

El deleite primero e insustituible de todo lector del Quijote es, el deleite del encuentro con tipos y accidentes de la Península Iberica. Allí, acaballados siempre sobre dos fronteras (la del bien y la del mal, la de la generosidad y la de la codicia, la del amor y la del odio) viven y mueren tipos literarios de fama universal. Uno de estos tipos, interiorizado en el mundo novelesco del Quijote, es el bachiller Sansón Carrasco: primer bibliógrafo de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605):

«[...] EL DÍA DE HOY ESTÁN IMPRESOS MÁS DE DOCE MIL LIBROS DE TAL HISTORIA; SI NO, DÍGALO PORTUGAL, BARCELONA Y VALENCIA, DONDE SE HAN IMPRESO; Y AUN HAY FAMA DE QUE SE ESTÁ IMPRIMIENDO EN ÁMBRES, Y A MÍ SE ME TRASLUCE QUE NO HA DE HABER NACIÓN NI LENGUA DONDE NO SE TRADUZCA». (*DON QUIJOTE*, II, CAP. III).

Siguiendo la narración de esta profecía bibliográfica del más famoso bachiller de Salamanca, en que participamos todos: narrador-personaje-lector, sobre la difusión e impresiones de *El Ingenioso Hidalgo...*, aprovechemos esta ocasión para presentar y difundir globalmente esta breve pero importante colección de ediciones y traducciones de *Don Quijote de la Mancha* del siglo XVIII que se alberga en la Newberry Library de Chicago<sup>1</sup>. Esta nueva colección de hoy de ediciones y traducciones está constituida por quince unidades bibliográficas impresas respectivamente entre 1700 y 1799 en Amsterdam, Dublin, La Haya, Leipzig, London, Madrid y Paris. Todas son de autén-

<sup>1</sup> Para la historia de la Newberry Library de Chicago y la gran rareza de fondos españoles, en especial del Siglo de Oro, véase, ahora, mi catálogo de *Hispanic Rare Books of the Golden Age (1470-1699) in the Newberry Library of Chicago and in Selected North American Libraries*. New York: Peter Langs Publishing, 1989, pp. IX-XI.

12 años, en la Plaza Escudero, núm. 158. En la Biblioteca Nacional de Madrid, en la calle de Alcalá, núm. 158.

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA HISTORIA SCIENTIFICA  
POR MIGUEL DE CERVANTES  
PEDRO FERRELL, MARQUÉS DE CASTELLON, CONDE DE LAMAS DE VILLALBA, MARQUÉS DE SARRIS, GENTILHOMBRE DE LA CAMARA DE SU MAJESTAD, PRESIDENTE DEL CONSEJO SUPERIOR DE ITALIA, COMENDADOR DE LA ENCOMIENDA DE LA ZARZA, DE LA ORDEN DE ALCANTARA (ADONDE)

1617. CON APROBACION. Conforme a lo trasladado impreso. EN MADRID, por Juan de la Cuesta, EN PARIS, A costa de ESTEVAN RICHER, en Pasadizo.

8º. 4h. + 224 p. + 2 h. en blanco. + 2. A. N. A. H. B.

Cita: Río y Riego, núm. 845; Bander, p. 128; Guesas, p. 109; Cardozo, núm. 3678; Salva, núm. 1756; Plaza Escudero, núm. 1046; Masen, núm. 800; Aguilera, p. 81; Ford-Lansing, p. 34.

Los errores de la edición de 1940 pasan a 1941 son comunes a otras ediciones de la colección de la Biblioteca Nacional de España.

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA HISTORIA SCIENTIFICA  
POR MIGUEL DE CERVANTES

OCIO ROMPIENDO Y GONON ENTREMESAS NINVAS. Nueva edición de las comedias de Miguel de Cervantes. Dirigida por GILAS A DON PEDRO FERRELL, MARQUÉS DE CASTELLON, CONDE DE LAMAS DE VILLALBA, MARQUÉS DE SARRIS, GENTILHOMBRE DE LA CAMARA DE SU MAJESTAD, COMENDADOR DE LA ENCOMIENDA DE PENSIL.

En la portada del libro, escrito a mano en tinta negra, se encuentra el verso: «Este libro fue de Don Diego de Salazar y Cabrera». En el verso del primer folio aparece escrito a pluma: «Primera edición de esta obra, sellada en la Biblioteca Real y de la Nacional. Los folios 156 y 157 están mutilados en la parte inferior. Hay varios errores de pag. 14 por 15, 35 por 34, 7 por 74, 75 por 76, 122 por 123 y 124 por 125. (N.º fol. 7)».

Mutilados en parte los folios 156 y 157. (N.º fol. 7)».

En la portada del libro, escrito a mano en tinta negra, se encuentra el verso: «Este libro fue de Don Diego de Salazar y Cabrera». En el verso del primer folio aparece escrito a pluma: «Primera edición de esta obra, sellada en la Biblioteca Real y de la Nacional. Los folios 156 y 157 están mutilados en la parte inferior. Hay varios errores de pag. 14 por 15, 35 por 34, 7 por 74, 75 por 76, 122 por 123 y 124 por 125. (N.º fol. 7)».

Mutilados en parte los folios 156 y 157. (N.º fol. 7)».



tico valor como piezas clave en el proceso ascendente de la cultura neo-clásica y el destino de la literatura en el planeta.

\* \* \*

Nuestra investigación de hoy se limita a los fondos de los *Quijotes* del siglo XVIII<sup>2</sup>. Tomando como base este punto de partida, era una magnífica ocasión para recoger la noticia de otros ejemplares en Norteamérica a través de los famosos catálogos ingleses y norteamericanos de Francisco Aguilera, J. Ford-Lansing, Dorothy P. Ackerman, Homero Serís, Donald Wing, y el tomo no. 101 relativo a Cervantes de *The Union Catalogue* (London, 1979, pp. 481-591).

La investigación sobre el *Quijote* en España poseía ya importantes trabajos de Asensio y Toledo, Bonsoms i Sicart, Río y Rico, L. Rius, Manuel Henrich y, con posterioridad, José Simón Díaz, en especial su monumental *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VIII. Esto nos permitía recoger otros datos de ejemplares dispersos en bibliotecas europeas. Sin embargo, estos investigadores desconocían los fondos del *Quijote* y de otras obras cervantinas en la Newberry Library. Pero gracias a estos investigadores podíamos, de nuevo, *corregir muchas de las erratas de descripción de las portadas* y reafirmarnos en la rareza de las ediciones y traducciones del *Quijote* en la Newberry Library. Nuestra transcripción quasi-facsímile de cada una de las portadas de las ediciones y traducciones de las obras de Cervantes ha sido hecha manejando los ejemplares *in situ*. La reproducción pormenorizada de las portadas es la más exacta que se ha transcrito hasta la fecha. Todo lo cual contribuye a dar un valor identificativo, nunca igualado en los estudios citados, a las ediciones y traducciones del siglo XVIII de los *Quijotes* en la Newberry Library.

Aparte el valor identificativo de estos ejemplares de hoy, cada uno aporta, además, unos datos bibliográficos que pueden ser de muy vario interés para el estudio de la tipografía, de los aspectos materiales de las ediciones, y para el de la literatura o la ciencia. De éstos, gran importancia e interés, para el establecimiento de una bibliografía estructurada de las obras de Cervantes, tiene la primera edición en castellano del *Quijote* de 1738, impresa por J. y R. Tonson, en London (ficha no. 1). Se trata de una edición de lujo, con 68 láminas de gran tamaño, hecha a toda costa del Conde de Montijo, embajador en la Corte de la Gran Bretaña, con el propósito de hacerle un regalo a la Reina de la Gran Bretaña (Rius, *loc. cit.*).

<sup>2</sup> Para los fondos anteriores al siglo XVIII que se albergan en la Newberry Library de Chicago, véase mi trabajo anterior: «Fondos raros: Ediciones y traducciones de *Don Quijote de la Mancha* (siglo XVII) en la Newberry Library de Chicago», impreso en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989* (II-CIAC). Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 527-40.

Representada en la Newberry Library está también la primera edición del *Quijote* impresa en España (Madrid, 1750) por Juan de San Martín (ficha no. 2) con la primera biografía de Cervantes. Es curioso que en el *Catálogo de la Exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer centenario de la publicación del Quijote* no figure esta edición. El ejemplar del British Museum de London no indica quien es el editor. Escasean los ejemplares en Norteamérica. De momento, conocemos solamente la existencia de seis ejemplares.

Dentro de las varias ediciones del *Quijote* en lengua española impresas fuera de España durante el siglo XVIII hay que destacar también la edición de Arkeste's y Merkus, impresa en 1755 en Amsterdam y en Lipsia (ficha no. 3). El texto de esta edición es casi copia exacta de la edición de La Haya de 1744 con láminas y grabados sobre los dibujos de Coypel. Portada en letras rojas y negras.

Otra joya bibliográfica en lengua española del *Quijote* que se alberga en la Newberry Library es la primera edición de la Real Academia (Madrid, 1780), impresa por la famosa imprenta de D. Joaquín Ibarra, mejor dicho «*La più insigne stamperia d'Europa*», como dijo Vittorio Alfieri (1749-1803) durante su visita a Madrid. Por suerte abundan los ejemplares en ambos lados del Atlántico de esta magnífica edición encuadernada en marroquín (véase ficha no. 4).

Capítulo aparte, por su extraordinaria importancia tipográfica, merece la primera traducción al inglés del *Quijote* del siglo XVIII, traducida por John Stevens e impresa en London en 1700. Se trata de una traducción sin algunos preliminares. El traductor suprimió ambas Dedicatorias, los Prólogos de Cervantes, y los versos preliminares de la *Primera parte*. En España, de momento, hemos localizado solamente dos ejemplares de esta traducción defectuosa (véase ficha no. 5).

A distancia de once años de la publicación de esta primera traducción inglesa del *Quijote* por Stevens, se publica en London, en 1711-12, otra traducción al inglés del *Quijote*, traducida por Edward Ward (ficha no. 6). Se trata de una traducción que deja bastante que desear. El texto del libro de Cervantes sólo llega al capítulo 37. Es un arreglo arbitrariamente hecho en versos «hudibrásticos» como indica la portada. A causa de sus notables y caprichosas alteraciones esta edición nunca volvió a reimprimirse en Inglaterra. De momento, hemos localizados ejemplares en ocho bibliotecas.

Otro traductor del *Quijote* al inglés fue el dramaturgo y editor de la revista *The Gentleman's Journal*, Peter Motteux (1660-1718), oriundo de Rouen pero radicado en London desde 1685. Representada en la Newberry Library está la cuarta edición de la traducción de Motteux, impresa en London en 1719 por R. Knaplock ... (véase ficha no. 7). Las tres ediciones anteriores son respectivamente de London, 1700, 1706 y 1712, impresas por Sam Buckley, y todas en cuatro tomos en 12°. He aquí, de momento, los siete ejemplares dispersos en bibliotecas norteamericanas y europeas, y no sería difícil añadir algunos más.

Existe en la Newberry Library una rara reimpresión (por desgracia sólo siete ejemplares) del *Quijote*, London, 1731, la cual sigue a la primera traducción de Thomas Shelton (ficha no. 8). Sólo la distingue el diferente tamaño y la distribución de cuatro tomos en 12°.

Por lo visto, el *Quijote* alcanzó gran éxito en Inglaterra en el siglo XVIII y abundan las traducciones al inglés. De hecho, existen también en la Newberry Library la primera y tercera traducción de Charles Jarvis, Esq., impresas respectivamente en London en 1742 y 1756 (fichas nos. 9 y 11). Son traducciones, como indicamos, bastante raras en bibliotecas españolas.

También se encuentra en la Newberry Library tres traducciones del *Quijote*, impresas respectivamente en London, 1755, 1765; y Dublin 1796 (fichas nos. 10, 12 y 13). Se trata de la primera, tercera y novena ediciones traducidas por G.T. Smollett. De momento, en España, sólo conocemos, aunque son citadas por varios bibliógrafos, seis ejemplares dispersos en bibliotecas madrileñas y catalanas.

Digamos, por último, que se encuentran en la Newberry Library dos traducciones al holandés y al francés del *Quijote*, impresas respectivamente en La Haya (1746), en Paris (1799) (fichas nos. 14 y 15). Abundan los ejemplares de estas dos traducciones. He aquí, de momento, veintiséis ejemplares dispersos en bibliotecas norteamericanas y europeas.

El presente estudio representa en realidad el inventario más completo de una colección de los *Quijotes*, impresa en el siglo XVIII, entre 1700 y 1799, que se alberga en la Newberry Library de Chicago.

Ha sido también nuestro propósito en este estudio de incluir otras muestras en bibliotecas norteamericanas y europeas. Por eso, como en otros estudios análogos, rogamos al curioso lector que nos informe sobre otras muestras aquí no mencionadas.

En las descripciones de los ejemplares expuestos, las portadas se transcriben con los mismos caracteres que aparecen en los originales. Cada ejemplar contiene una descripción minuciosa de la paginación del texto, del tamaño, y de los grabados.

Para mayor inteligencia de nuestro estudio, al final de cada cédula se consigna aquellas noticias bibliográficas que versan sobre cada una de nuestras piezas o que apuntan sobre éstas noticias pertinentes. Para todo lo relativo a los *Quijotes* del siglo XVIII en la Newberry Library debe el futuro, pues, acudir únicamente a este trabajo ofrecido hoy y a los que se citan en el «Repertorio y Trabajos que se citan Abreviadamente».

## I. EDICIONES ESPAÑOLAS

LONDON, 1738

1. VIDA Y HECHOS/ DEL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTA POR/ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ EN QUATRO TOMOS./ (*Filete.*) PARTE PRIMERA. TOMO PRIMERO./ (*Filete.*) (*Filete.*) EN LONDRES:/ Por J. y R. TONSON./ (*Filete.*) (*Filete.*) MDCCXXXVIII./ 3 vols.

4°. - Vol. I: 1 h. s. n. + VI pp. + IV pp. + VIII pp. + 1 h. s. n. + 103 pp. + 1 p. s. n. + XX pp. + 2 hs. s. n. + 296 pp.; 18 láms.  
Vol. II: 3 hs. s. n. + 333 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 10 láms.  
Vol. III: VII pp. + 5 hs. s. n. + 311 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 16 láms.  
Vol. IV: 4 hs. s. n. + 368 pp.; 25 láms.

*Refs.*: Asensio y Toledo, no. 86; Bertini, no. 438; Bonsoms, I, no. 198; Givanel, I, no. 227; Palau, t. 3, no. 52010; Río y Rico, no. 61; Rius, I, no. 37; Salvá, II, no. 1562; Seris, no. 86; Simón Díaz, t. 8, no. 218; Suñe, no. 42; Ticknor, no. 72.

*Ejemp.*: ICN, BBC, CSt, CU, DLC, LBM, MB, MBN, MBCS, MBS, MdBP, MeBN, MH, MiU, MRAE, MRAH, MWeIC, MWiW-C, PBN, TBN.

Primera edición en lengua española publicada en Inglaterra.

Para esta edición se utilizaron como modelo las ediciones segunda de Juan de la Cuesta, de 1605, para la *Primera parte* y la de 1615 para la *Segunda parte* (Suñe, *loc. cit.*).

Se añade el retrato de Cervantes hecho por G. Kent, que figura también en la edición posterior de Amsterdam-Leipzig, de 1755 (véase ficha no. 3).

MADRID, 1750

2. VIDA, Y HECHOS/ DEL INGENIOSO CAVALLERO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTA/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ NUEVA EDICION, (*sic*) /CORREGIDA, E ILUSTRADA CON QUARENTA Y QUATRO LAMINAS/ muy apropiadas a la materia, y añadida aora nuevamente la Vida de su Autor/ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, escrita por Don Gregorio /Mayans y Siscàr, Bibliothecario del Rey N. S./ TOMO PRIMERO./ DEDICADO AL MISMO DON QUIXOTE./ (*Viñeta que representa DULCINEA, AMADIS, DON QUIXOTE, SANCHE, etc.*) /CON LICENCIA. EN MADRID: En la Imprenta de JUAN DE S. MARTIN, y a su costa/ Se hallará en su Libreria, Calle de la Montera. Año de 1750./ 2 vols.

4°. - Vol. I: 12 hs. s. n. + 72 pp. + 377 pp. + 3 hs. s. n. de TABLA.  
+ La vida de Cervantes por *Mayans*, a dos columnas.  
Vol. II: 8 hs. s. n. + 403 pp. a 2 cols. + 5 hs. s. n.

*Refs.*: Bianchini, no. 597; Bonsoms, I, no. 227; Givanel, I, no. 260; Palau, t. 3, no. 52013; Río y Rico, no. 64; Rius, I, no. 40; Rodríguez-Cepeda, p. 65 y *passim*; Salvá, II, p. 43; Simón Díaz, t. 8, no. 221; Suñé, no. 40.

*Ejemp.*: ICN, BBC, DLC, MB, MBN, MH, NNH, OkU, SaBU, VBM, LBM (sin el nombre del editor).

Primera edición de *Don Quijote* impresa en España con la biografía de Cervantes.

Para esta edición sirvió de modelo la edición de Madrid, Juan de San Martín, 1741, que es una reproducción exacta de la edición de Madrid de 1735 por Antonio Sanz. Todas tres son del mismo tamaño y en dos volúmenes.

AMSTERDAM-LEIPZIG, 1755

3. VIDA Y HECHOS/ DEL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ COMPUESTA POR/ MIGUEL DE CERVANTES/ SAAVEDRA./ *Con muy bellas Estampas, gravadas sobre los Dibujos de Coy-pel, primer Pintor/ de el Rey de Francia.* EN QUATRO TOMOS./ TOMO PRIMERO/ (Dibujo.) EN AMSTERDAM Y EN LIPSIA./ Por ARKSTE'E y MERKUS./ MDCCLV./ 4 vols.

8°. - Vol. I: 2 hs. s. n., la primera con el retrato de Cervantes + VIII pp., la última s. n. + 175 pp. + 1 h. en bl. s. n. con la «VIDA DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. Su autor Don Gregorio Mayans i Siscar, Bibliotheca del Rey Catholico ...» + XVI hs. + 2 hs. s. n. de TABLA + Texto: pp. I-224; 3 láms. Tintas roja y negra.

Vol. II: 4 hs. s. n. + Texto: pp. I-407, la siguiente en bl. s. n.; 3 láms.

Vol. III: 4 hs. s. n. + 414 pp. (i.e. 420 pp.); 8 láms.

Vol. IV: 4 hs. s. n. + 406 pp.; pp. 403-406 pertenecen al vol. II; 10 láms.

*Refs.*: Asensio y Toledo, p. 70, no. 91; Bonsoms, I, no. 243; Givanel, I, no. 282; Palau, t. 3, no. 52016; Río y Rico, no. 68; Rius, I, no. 44; Serís, p. 74, no. 43; Simón Díaz, t. 8, no. 224; Suñé, no. 44, y «Particular del Duque de Alba» (Simón Díaz, *loc. cit.*).

*Ejemp.*: ICN, BBC, DLC, LBM, MB, MBN, MH, NNH, OkU, PBN.

Se trata de una reimpression casi exacta de la edición de La Haya, por P. Gosse y A. Moetjens, 1744, con las mismas láminas, hechas por los mismos grabadores, J. Folkema, S. Fokke, y P. Tanje. Contiene el retrato de Cervantes que figura en la edición de London, de 1738 (véase ficha no. 1).

MADRID, 1780

4. EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA/ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ NUEVA EDICION/ CORREGIDA/ POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA./

PARTE PRIMERA./ TOMO I./ CON SUPREMO PERMISO./ EN MADRID/ POR DON JOAQUIN IBARRA IMPRESOR DE CÁMARA DE S.M./ Y DE LA REAL ACADEMIA./ MDCCLXXX./ 4 vols.

4°. - Vol. I: 1 h. s. n. + XIV pp. + 1 h. s. n. + CCXXIV pp. + 199 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 8 láms., la primera de frontisp.; la segunda «Mapa de una porción del Reyno de España que comprende los parages por donde anduvo Don Quixote y los sitios de us aventuras...»

Vol. II: 2 hs. s. n. + 418 pp.; 10 láms., la primera de frontisp.

Vol. III: 1 h. s. n. + XIV pp. + 306 pp.; 8 láms., la primera de frontisp.

Vol. IV: 2 hs. s. n. + 346 pp.; 10 láms., la primera de frontisp.

*Refs.*: Asensio y Toledo, no. 98; Bianchini, no. 598; Bonsoms, I, no. 308; Givanel, I, no. 365; Palau, t. 3, no. 52024; Río y Rico, no. 79; Rius, I, no. 53; Salvá, II, no. 1564; Serís, no. 52; Simón Díaz, t. 8, no. 235; Suñé, no. 60; Thomas, p. 336; Ticknor, p. 72.

*Ejemp.*: ICN, BBC, CSt, CU, DLC, IaU, InU, LBM, MB, MBAt, MBN, MBS, MdBP, MeB, MH, MiU, MRAH, MWiW-C, NNH, OCIW, OU, PBN, PPL, PPRF, PPULC, SaBU, SBC, SMP, VBM.

Primera edición de la Real Academia Española, con prólogo por D. Vicente de los Rios que advierte: «Cervantes dividió el primer tomo del *Quijote* en cuatro partes, no quiso continuarla en el segundo tomo, antes bien le intituló *Parte segunda*, de donde puede muy bien inferirse que su intención después de haber publicado el tomo primero fué dividir todo su obra en solas dos partes». Primera edición en la que se omite, por primera vez, la división en cuatro partes de la primera edición de 1605.

## II. TRADUCCIONES INGLESAS

LONDON, 1700

5. THE/ HISTORY/ Of the most/ Ingenious Knight/ DON QUIXOTE/ De la MANCHA./ (Filete.) WRITTEN in SPANISH by/ Michael de Cervantes Saavedra./ (Filete.) Formerly made English by Thomas Shelton./ now Revis'd Corrected, and partly new Tran-/ slated from the Original./ (Filete.) By Captain JOHN STEVENS./ (Filete.) /Illustrated with 33 Copper Plates, curiously/ Engraved from the Brussels Edition./ (Filete.) In Two Volumes./ (Filete.) LONDON./ Printed for R. Chiswell, R. Battersby, A. and F. Churchill, S. Smith, and B. Walford, M. Wotton, and G. Con-lyers. 1700./ 2 vols.

8°. - Vol. I: 10 hs. s. n., la primera de frontisp., + 416 pp. + 2 hs. s. n. de TABLA; 16 láms.

Vol. II: [... Brussel Edition./ Vol. II:/ London/ ...] 2 hs. s. n., la primera de frontisp., + 434 pp. + 3 hs. s. n. de TABLA; 16 láms.

*Refs.*: Allison, p. 49 [27]; Bonsoms, I, no. 129; Givanel, I, no. 146; Palau, t. 3, no. 52468; Pane, p. 66, no. 984; Rius, I, no. 613; Suñé, III, no. 402; Simón Díaz, t. 8, no. 1410; Wing, C, no. 1773A.

*Ejemp.*: ICN, BBC, CSt, DLC, GEU, LBM, MH, MRAE.

Para la presente edición el traductor, Capt. John Stevens, utilizó la primera traducción inglesa del *Quijote* hecha por el irlandés Thomas Shelton (¿ca. 1580-1620?) hacia 1611. Contiene, además del texto, 33 láminas sacadas de la edición de Bruselas, impresa por Juan Momarte, en 1662.

Nuestro ejemplar contiene una dedicatoria del traductor a «Thomas Hammer of the County of Flint». A ella sigue unas noticias bibliográficas sobre el éxito que han tenido en Inglaterra las traducciones anteriores de Thomas Shelton y John Phillips.

LONDON, 1711-12

6. THE/ LIFE/ AND/ Notable Adventures/ OF THAT/ Renown'd Knight/ *Don Quixote/ De la MANCHA.* (Filete.) Merrily Translated into Hudibrastick Verse. (Filete.) By EDWARD WARD. (Filete.) VOL. I. (Filete.) LONDON: / Printed for T. NORRIS at the *Looking-Glass*,/ and A. BETTESWORTH (sic) at the *Red-Lyon/ on London-Bridge*; J. HARDING at the upper-end of *St. Martin's-Lane*; and Sold/ by J. WOODWARD in *Scalding-Alley*,/ over-/ against *Stocks-Market*. M DCC XI. / 2 vols.

4°. - Vol. I: 9 hs. s. n. + 475 pp. (muchísimas erratas de paginación; las últimas 4 páginas llevan los los números 72, 73, 74, 75) + 2 hs. s. n. + 1 lám. grabada por M. Vander Gucht a «Whist. Butler in Immortal Glory Sits Enthron'd, as King of Poets and of Wits...»

Vol. II: Portada: THE/ LIFE/ AND/ Notable Adventures,/ OF THAT/ Renown'd Knight/ *Don Quixote/ De la Mancha.* (Filete.) Merrily Translated into Hudibrastick Verse. (Filete.) By EDWARD WARD/ (Filete.) VOL. II. (Filete.) LONDON: / Printed for T. Norris at the *Looking-glass*, and A./ *Bettesworth* at the *Red Lyon on London-Bridge*; J. *Harding* at the upper end of *St. Martin's Lane*; J. *Woodward* in *Scalding-Alley*, over-against *Stocks-/ Market*; E. *Curl* at the *Dial*, and R. *Gosling* at the *Mitre in Fleetstreet*, M DCC XII. / Price 5 s. / Where may be had the First Volume./

4°. - 3 hs. s. n. + 477 pp. + 2 hs. s. n. + 2 hs. en bl.

*Refs.*: Bonsoms, I, no. 150; Ford-Lansing, p. 45; Givanel, no. 174; Grismer, p. 155; Linn, no. 26; Palau, t. 3, no. 52471; Pane, p. 67, no. 990; Plaza, I, no. 1158; Rudder, p. 138; Simón Díaz, t. 8, no. 1412.

*Ejemp.*: ICN, BBC, IU, DLC, LBM, MBN, NNH, OU.

Traducción de Edward Ward (1667-1731), escritor de sátiras, nacido en Oxfordshire.

Los versos de Ward sólo llegan al cap. 37. de la *Primera parte* (vol. I).

LONDON, 1719

7. THE/ HISTORY/ Of the RENOWNED Don QUIXOTE/ *De la MANCHA.* (Filete.) In Four VOLUMES. (Filete.) Written in SPANISH by/ *Miguel de Cervantes Saavedra.* TRANSLATED by Several HANDS:/ And PUELISH D (sic) by/ PETER MOTTEUX. (Filete.) Adorn'd with New SCULPTURES./ THE FOURTH EDITION./ Carefully Revised, and Compared with the Best/ Edition of the Original, Printed at MADRID. (Filete.) By J. OZELL. (Filete.) Nullum magnum ingenium sine mixtura demencia. (Filete.) VOL. I. (Filete.) LONDON: / Printed for R. KNAPLOCK, D. MIDWINTER,/ J. TONSON, and W. CHURCHILL; and/ are to be Sold by J. BROTHERTON and/ W. MEADOWS at the *Black Bull* in *Cornhill.* / M DCC XIX. / 4 vols.

12°. - Vol. I: 5 hs. s. n. + VI pp. + 4 hs. s. n. + 311 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 6 láms.

Vol. II: 4 hs. s. n. + 304 pp.; 2 láms.

Vol. III: 314 pp., salta la numeración desde las páginas 148 a la página 151; 4 láms.

Vol. IV: 359 pp.; 4 láms.

*Refs.*: Bonsoms, I, no. 165; Grismer, p. 109; Palau, t. 3, no. 52472; Pane, p. 67, no. 988; Rius, I, no. 618; Rudder, p. 138; Simón Díaz, t. 8, no. 1413; Suñé, I, no. 342.

*Ejemp.*: ICN, BBC, DLC, LBM, MBN, MH, ViU.

Se trata de la 4ª. edición de Peter Anthony Motteux, revisada y corregida por J. Ozell, con la *Advertencia* del «corrector», fechada el 27 de junio de 1718.

Las láminas que figuran en esta edición provienen de la edición de London, Tho. Hogdgin, 1687.

LONDON, 1731

8. THE/ HISTORY/ OF THE/ VALOROUS and WITTY/ Knight-Errant/ DON QUIXOTE/ of the MANCHA. (Filete.) Written in Spanish by/ MICHAEL CERVANTES. (Filete.) Translated into English/ By THOMAS SHELTON,/ and now printed verbatim for the 4to Edition/ of 1620. (Filete.) With a Curious Sett of New CUTS, from the French/ of COYPEL. (Filete.) In FOUR VOLUMES. (Filete.) VOL. I. (Filete.) LONDON, Printed for J. Walthoe, G. Conyers, J. and J. Knapton,/ R. Knaplock, D. Midwinter and A. Ward, A. Bettesworth and C. Hitch, B. Lintott, B. Sprint, W. In/nys, J. Osborne and T. Longman, R. Robinson, B. Motte, T. Wotton, S. Birt, and T. Osborne. 1731. / 4 vols.

12°. - Vol. I: 12 hs. s. n. + 264 pp.; 3 láms.  
 Vol. II: 1 h. s. n. + 288 pp.; 2 láms.  
 Vol. III: 8 h. s. n. + 288 pp.; 11 láms.  
 Vol. IV: 1 h. s. n. + 261 pp. + 1 h. en bl. s. n. + 18 hs. s. n. de INDICE;  
 5 láms. dibujadas por Car. Coppel, grabadas por G.V. der Gucht.

*Refs.*: Bonsoms, I, no. 182; Givanel, no. 209; Grismer, p. 141; Palau, t. 3, no. 52475; Pane, p. 65, no. 983; Rius, I, no. 623; Rudder, p. 137; Simón Díaz, t. 8, p. 203; Ticknor, p. 74.

*Ejemp.*: ICN, BBC, DLC, LBM, MB, MBN, MRAE.

Es reimpresión casi exacta de la edición de 1620 traducida por el irlandés Thomas Shelton. Sólo la distingue el tamaño y la distribución de tomos.

Contiene dedicatorias, prólogos de Cervantes, de los traductores, sonetos e índices.

LONDON, 1742

9. THE/ LIFE AND EXPLOITS/ Of the ingenious gentleman/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ Translated from the ORIGINAL SPANISH of/ MIGUEL CERVANTES DE SAAVEDRA./ BY CHARLES JARVIS, Esq./ IN TWO VOLUMES./ (*Filete.*) VOLUME the FIRST./ (*Dos filetes.*) LONDON:/ Printed for J. and R. TONSON in the Strand, and/ R. DODSLEY in Pall Mall./ (*Filete.*) M DCC XLII./ 2 vols.

4°. - Vol. I: 32 pp. + VI pp. + 1 h. s. n. + 90 pp. + 7 hs. + 335 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 27 láms.  
 Vol. II: XII hs. + 388 pp.; 41 láms.

*Refs.*: Bonsoms, I, no. 212; Grismer, p. 141; Palau, t. 3, no. 52479; Pane, p. 67, no. 991; Rius, I, no. 626; Rudder, p. 138; Simón Díaz, t. 8, no. 1414; Suñé, no. 350.

*Ejemp.*: ICN, CLU-C, CSt, DLC, LBM, MBN, MH, MiU, MnU, NIC, NN, NNH, PPRF, PPULC, TxU, WU.

Se trata de la primera edición de la traducción de Charles Jarvis. El traductor, efectivamente, ha tomado mucho de la traducción de Thomas Shelton, mejorándola muchas veces con notas explicativas del texto.

El ejemplar de la Newberry Library contiene láminas dibujadas por Vanderbank, G. Kent; y grabados de G. Vander Gucht, G. Vertue, B. Baron, y Claude de Bosc.

LONDON, 1755

10. THE/ HISTORY and ADVENTURES/ OF THE RENOWNED/ DON QUIXOTE./ Translated from the SPANISH of/ MIGUEL DE CERVAN-

TES SAAVEDRA./ To which is prefixed./ Some ACCOUNT of the AUTHOR's LIFE./ By T. SMOLLETT, M.D./ Illustrated with Twenty-eight new Copper-Plates, designed by HAYMAN,/ And engraved by the best ARTISTS./ (*Filete.*) IN TWO VOLUMES./ (*Filete.*) VOL. I./ (*Dos filetes.*) LONDON:/ Printed for A. MILLAR, over against Caherine-Street, in the Strand;/ T. OSBORN, T. and T. LONGMAN, C. HITCH and L. HAWES, J. HODGES,/ and J. and J. RIVINGTON./ MDCCLV./ 2 vols.

4°. - Vol. I: 2 hs. s. n. + XXVIII pp. + 403 pp. + 1 h. en bl. s. n.; 14 láms.

Vol. II: VIII pp. + 466 pp. + 1 h. s. n., con la FE DE ERRATA; 14 láms. Traducción de la edición de Juan de la Cuesta, Madrid, 1615.

*Refs.*: Aguilera, p. 34; Bonsoms, I, no. 244; Ford-Lansing, p. 46; Givanel, I, no. 283; Graesse, II, p. 108; Grismer, p. 143; Linn, no. 30; Mateu, no. 65; Palau, t. 3, no. 54845; Pane, p. 69, no. 993; Plaza, I, no. 1166; Rius, I, no. 632; Rudder, p. 139; Simón Díaz, t. 8, no. 1420.

*Ejemp.*: ICN, BBC, CLU-C, CtY, DLC, GMM, IU, LBM (2 ejemplares), LRA, MB, MBN (2 ejemplares), MH, MiU, MoU, MWiW-C, NIC, NN, OC, OU (2 ejemplares), PPRF, PPULC.

Se trata de la primera edición, que contiene la traducción de George T. Smollett (1721-1771) y dedicatoria del traductor a *His Excellency Don Ricardo Wall*, Embajador de España en la corte de Inglaterra.

Dibujos de F. Hayman, grabados por Ravenet, Scotin.

LONDON, 1756

11. THE/ LIFE AND EXPLOITS/ Of the Ingenious GENTLEMAN/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA./ Translated from the ORIGINAL SPANISH of/ MIGUEL CERVANTES DE SAAVEDRA./ By CHARLES JARVIS, Esq./ (*Filete.*) THE THIRD EDITION./ (*Filete.*) IN TWO VOLUMES./ (*Filete.*) VOLUME THE FIRST (*Dos filetes.*) LONDON: Printed for J. and R. TONSON and S. DRAPER in the Strand,/ and R. and J. DODSLEY in Pall-Mall./ M DCC LVI./ 2 vols.

4°. - Vol. I: XXXII pp. (Entre la p. XXIV y p. XXV, hay 4 hs. s. n.) + 90 pp. + 7 hs. s. n. + 4 pp. + 1 h. s. n. + 372 pp.; 28 láms., la primera de frontisp. y la segunda con el retrato de Cervantes.  
 Vol. II: Prólogo del traductor C. Jarvis, Esq., pp. I-XIII + *Suplemento* al prólogo del traductor (4 hs. s. n.) + 398 pp.; 41 láms.

*Refs.*: Bonsoms, I, no. 247; Grismer, p. 88; Palau, t. 3, no. 52486; Pane, p. 67, no. 991; Rius, I, no. 636; Simón Díaz, t. 8, p. 208.

*Ejemp.*: ICN, BBC, DLC, LBN, MBN, MH, OC.

Tercera edición traducida por Charles Jarvis. La primera es de

1742 (véase ficha no. 9). Contiene todos los preliminares de la primera edición: prefacio del traductor, suplemento, advertencia relativa a los grabados de G. Vander Gucht, Geo. Vertue, B. Baron Claude du Bosc; Vida de Cervantes, de Mayans y Siscar, prólogo de Cervantes, dedicatoria a Lord Carteret e índices.

LONDON, 1765

12. THE/ HISTORY/ AND/ ADVENTURES/ OF THE RENOWNED/ DON QUIXOTE./ Translated from the SPANISH of/ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ To which is prefixed./ Some Account of the AUTHOR'S Life./ By T. SMOLLETT, M.D./ Illustrated with Twenty-eight new Copper-Plates,/ designed by HAYMAN, and elegantly engraved./ (Filete.) The THIRD EDITION, Corrected./ (Filete.) IN FOUR VOLUMES./ (Filete.) VOLUME I./ (Dos filetes.) LONDON:/ Printed for T. OSBORNE, C. HITCH and L. HAWES,/ A. MILLARD, H. WOODPALL, JOHN RIVINGTON,/ R. BALDWIN, S. CROWDER and Co. T. LONGMAN,/ H. PAYNE, T. LOWNDES, T. CASLON, and G./ KEARSLEY. 1765./ 4 vols.

12°. - Vol. I: 2 hs. s. n. + XL pp. + 293 pp.

Vol. II: I h. s. n. + 314 pp.; 5 láms.

Vol. III: I h. s. n. + 331 pp.; 7 láms.

Vol. IV: I h. s. n. + 322 pp.; 7 láms.

Refs.: Grismer, p. 143; Palau, t. 3, no. 52489; Pane, p. 69, no. 993; Simón Díaz, t. 8, p. 213; Suñé, pp. 243-44, no. 360; Rius, I, no. 635, ¡la cita como impresa en Dublin!

Ejemp.: ICN, CtY, DLC, IaU, LBM, MBN, MH, NNH.

Edición de cierta rareza. No hemos visto reproducida la portada completa en ningún catálogo bibliográfico o iconografías de las obras de Cervantes.

Se trata de una reimpresión exacta de la segunda edición, traducida también por G.T. Smollett, de London, 1761.

DUBLIN, 1796

13. THE/ HISTORY/ AND/ ADVENTURES/ OF THE RENOWNED/ DON QUIXOTE./ TRANSLATED FROM THE SPANISH OF/ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ TO WHICH IS PREFIXED./ SOME ACCOUNT OF THE AUTHOR'S LIFE./ BY T. SMOLLETT, M.D./ (Filete.) ORNAMENTED WITH ENGRAVINGS,/ BY THE FIRST MASTERS,/ FROM THE DESIGNS OF THE MADRID ROYAL ACADEMY, &c/ (Doble filete.) IN FOUR VOLUMES./ (Filete.) VOL. II/ (Doble filete.) DUBLIN: JOHN CHAMBERS./ (Filete.) 1796./ 4 vols.

12°. - Vol. I: 64 hs. s. n. + 407 pp. + 1 h. en bl.

Vol. II: 4 hs. s. n. + 459 pp. + 1 h. en bl.

Vol. III: 4 hs. s. n. + XIII pp. + 1 h. en bl. + 466 pp.

Vol. IV: 4 hs. s. n. + 459 pp. + 1 h. en bl.

Refs.: Bonsoms, I, no. 376; Palau, t. 3, no. 52503; Río y Rico, no. 474; Rius, I, no. 654; Rudder, p. 139; Simón Díaz, t. 8, p. 214.

Ejemp.: ICN, BBC, CtY, LBM, LNHT, MBAt, MBN, MH, MHi, NcU, OOxM, PPULC, PV.

Se trata de la novena edición de la traducción de G.T. Smollett.

El vol. I contiene, además del texto, la dedicatoria del editor a «Provost, Fellows and Scholars of Trinity College, Dublin», Vida de Cervantes, advertencia, prólogo de Cervantes e índices.

### III. TRADUCCIÓN HOLANDESA

LA HAYA, 1746

14. DE VOORNAAMSTE/ GEVALLEN/ VAN DEN WONDERLYKEN/ DON QUIHOT,/ DOOR DEN BEROEMDEN/ PICART DEN ROMEIN,/ En andere voornaame MEESTERS, in XXXI. KUNSTPLAATEN,/ na de Uitmuntende SCHILDERYEN van/ COYPEL,/ IN'T KOPER GEBRAGT./ BESCHREEVEN OP EEN' VRYEN EN VROLYKEN TRANT,/ DOOR/ JACOB CAMPO WEYERMAN;/ En door den Zelfden met GEDICHTEN ter Verklaaring van iedere/ Kunstprint, en het Leeven van/ M. DE CERVANTES SAAVEDRA/ VERRYKT./ Alles volgens het Oirspronklyk Spaansch./ (Viñeta.) IN's HAGE/ By PIETER DE HONDT./ M. D. CC. XLVI./ 1 vol.

Fol. - Portada - 1 h. s. n. + XXVI pp. + 420 pp.; 31 láms. dibujadas por Charles Coypel, Tresmolier, J.P. Le Bas, N. Cochin, F. Boucher; grabadas por J. van Schely, B. Picart, P. Tanjé, y S. Fokke.

Refs.: Bonsoms, I, no. 222; Grismer, p. 156; Maggs. Bros., p. 154, no. 204; Palau, t. 3, no. 53224; Rius, I, no. 806; Simón Díaz, t. 8, no. 1580.

Ejemp.: ICN, BBC, CtY, CU, DLC, MBN, MH, MRAE, NN, NNH, OkU, PBN, PPULC, PU.

Sexta edición holandesa traducida por Jacob Campo Weyerman, con un estudio sobre la vida de Cervantes.

Rius, *op. cit.*, *loc. cit.*, señala un ejemplar de la misma, «en gran papel», en la que fue la biblioteca particular del bibliófilo don Isidro Bonsoms I. Sicart.

## IV. TRADUCCIÓN FRANCESA

PARIS, 1799

15. DON QUICHOTTE/ DE LA MANCHE,/ TRADUIT DE L'ESPAGNOL/ DE MICHEL DE CERVANTES/ PAR FLORIAN;/ OUVRAGE POSTHUME./ ORNÉ DE 24 FIGURES./ (Filete.)/ TOME PREMIER./ (Marca tipográfica.)/ DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AÎNÉ./ A PARIS,/ Chez DETERVILLE, libraire, rue du Battoir, no. 16./ AN VII (1799)./ 3 vols.

8°. - mayor. - Vol. I: 2 hs. s. n. + XVI pp. + 367 pp. + 1 h. en bl.; 8 láms.

Vol. II: 2 hs. s. n. + 414 pp.; 8 láms.

Vol. III: 2 hs. s. n. + 418 pp.; 8 láms.

Refs.: Bianchini, p. 122, no. 603; Bonsoms, I, no. 387; Givanel, II, no. 456; Río y Rico, no. 337; Rius, I, no. 513; Simón Díaz, t. 8, no. 1258; aporta asimismo un ejemplar el *Catàleg de la col·lecció cervàntica de la Biblioteca de Catalunya* (Barcelona, 1916), vol. I, no. 387.

Ejemp.: ICN, BBC, DLC, LBM (2 ejemplares), MBAt, MBN, MH, MRAE, NNH, OU, VBM.

Primera edición de la traducción de Jean Pierre Clairs de Florian (1755-1794).

En la Newberry Library se albergan también tres ediciones al francés de la *Galatea* imitada por Florian. Su *Galatée, roman pastoral*, más bien que traducción es una imitación o arreglo de la obra de Cervantes. He aquí las tres ediciones: *Galatée* ... Paris, Didot, 1784; Paris, Didot, l'aîné, 1789, 4ª edición; y Paris, Defer de Maisonneuve, 1793.

## REPERTORIOS Y TRABAJOS QUE SE CITAN ABREVIADAMENTE

- Aguilera: Francisco Aguilera. *Works by Miguel de Cervantes in the Library of Congress*. Edited by ... Washington, Library of Congress, 1960.
- Allison: A.F. Allison. *English Translations from the Spanish and Portuguese to the Year 1700. An Annotated Catalogue of Extant Printed Versions (Excluding Dramatic Adaptations)*. Wm. Dawson & Sons. Ltd. Cannon House. Folkeston, Kent, England, 1974.
- Asensio y Toledo: *Catálogo de la Biblioteca Cervantina de Don José M<sup>a</sup>. de Asensio y Toledo por Miguel Santiago Rodríguez con un Prólogo de Angel González Palencia...* Madrid, 1948.
- Bertini: Giovanni Maria Bertini. *Contributo a un repertorio bibliográfico di ispanistica. Biblioteca Nazionale di Torino. Biblioteca di Palazzo Reale di Torino. A cura di G.M. Bertini, direttore di ricerca ...* Torino: Tip. S.P.E. di C. Fanton & C., 1976.
- Bonsoms: *Catàleg de la Col·lecció Cervàntica formada per D. Isidro Bonsoms i Sicart I cedida per ell a la Biblioteca de Catalunya Redactat per Joan Givanel I Mas*. vol. I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1916.
- Bianchini: *Biblioteche veneziane. Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle biblioteche veneziane. A cura di M.C. Bianchini ...* Venezia: C.N.R., 1970.
- Ford-Lansing: Jeremia D.M. Ford & Ruth Lansing. *Cervantes: A Tentative Bibliography of his Works and the Biographical and Critical Material Concerning Him*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931.
- Givanel: Juan Givanel Mas y Luis M. Plaza Escudero. *Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central [Catalunya] Catálogo de la Colección Cervantina*. Barcelona, 1941-59.
- Graesse: Johann Georg Theodor Graesse. *Trésor de livres rares et précieux, ou nouveau dictionnaire bibliographique*. Repr. Milano: Görlich, 1950.
- Grismer: Raymond L. Grismer. *Cervantes: A Bibliography*. New York: The H.W. Wilson Co., 1946.
- Linn: D.P. Ackerman, P.J. Kann & R.E. Stevens. *A Catalogue of the Talfourd P. Linn Collection of Cervantes Materials on Deposit in the Ohio State University Libraries*. Compiled ... [Columbus] Ohio State University Press, 1963.

- Maggs Bros.: Maggs Bros. *A Catalogue of Spanish Books. Books Printed in Spain and Spanish Books Printed in Other Countries.* [Cat.] No. 495. London, 1927.
- Palau: Antonio Palau y Dulcet. *Manual del librero hispanoamericano.* 2ª ed. Barcelona-Madrid: Librería Anticuaria de Antonio Palau, 1948-77.
- Pane: Remigio Ugo Pane. *English Translations from the Spanish 1484-1943.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1944.
- Plaza: Luis María Plaza Escudero. *Catálogo de la colección cervantina Sedó. Redactado por ...* Barcelona: José Porter, Editor, 1953.
- Río y Rico: Gabriel-Martín del Río y Rico. *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1930.
- Rius: Leopoldo Rius. *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra.* New York: Burt Franklin, 1970. [Reimpresión].
- Rodríguez-Cepeda: Enrique Rodríguez-Cepeda. *Los «Quijotes» del siglo XVIII 1) La imprenta de Manuel Martín.* En: *Cervantes*, vol. VIII (1988), no. 1, pp. 61-108.
- Rudder: Robert S. Rudder. *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography.* New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1975.
- Salvá: Vicente Salvá y Mallén. *Catálogo ... escrito por don Pedro Salvá y Mallén.* Valencia: Ferrer de Orga, 1872.
- Serís: Homero Serís. *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América.* Urbana, Illinois: University of Illinois, 1918.
- Simón Díaz: José Simón Díaz. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, t. \*. Madrid: C.S.I.C., 1970.
- Suñé: Juan Suñé Benages & Juan Suñé Fonbuena. *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote impresas desde 1605 hasta 1917.* Barcelona: Editorial Cervantes, 1921.
- Thomas: Diana M. Thomas. *The Book Trade in Ibarra's Madrid.* En: *The Library*, Sixth Series, vol. V, no. 4 (1983), pp. 335-53.
- Ticknor: *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese Books Bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library ...* by James Lyman Whitney. Boston, 1879.
- Wing: Donald Wing. *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, Wales and North America and of English Books Printed in Other Countries, 1641-1700.* New York: Index Society, 1945. [Hay reimpresión de 1972].

SIGLAS CON QUE SE DESIGNAN  
LAS BIBLIOTECAS AMERICANAS Y EUROPEAS

## A) MÉXICO

MeBN: Biblioteca Nacional, México, D. F.

## B) ESTADOS UNIDOS

- CLU-C: William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles, California
- CSt: Stanford University Libraries, Palo Alto, California
- CtY: Yale University, New Haven, Connecticut
- CU: University of California, Berkeley, California
- DLC: U.S. Library of Congress, Washington, D.C.
- GEU: Emory University, Atlanta, Georgia
- IaU: University of Iowa, Iowa City, Iowa
- ICN: The Newberry Library, Chicago, Illinois
- InU: Indiana University, Bloomington, Indiana
- IU: University of Illinois, Urbana-Champaign, Illinois
- LNHT: Tulane University Library, New Orleans, Louisiana
- MB: Boston Public Library, Boston, Massachusetts
- MBA: Boston Athenaeum, Boston, Massachusetts
- MdBP: Peabody Institute, Baltimore, Maryland
- MeB: Bowdoin College, Brunswick, Maine
- MH: Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts
- MHi: Massachusetts Historical Society, Boston, Massachusetts
- MiU: University of Michigan, Ann Arbor, Michigan
- MnU: University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota
- MoU: University of Missouri, Columbia, Missouri
- MWelC: Wellesley College, Wellesley, Massachusetts
- MWiW-C: Chapin Library, Williamstown, Massachusetts
- NcU: University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina
- NIC: Cornell University, Ithaca, New York
- NN: New York Public Library, New York, N.Y.
- NNH: The Hispanic Society of America Library, New York, N.Y.
- OC: Public Library of Cincinnati and Hamilton County, Cincinnati, Ohio
- OCIW: Case Western Reserve Historical Society, Cleveland, Ohio
- OkU: University of Oklahoma, Norman, Oklahoma
- OOxM: Miami University, Oxford, Ohio
- OU: Ohio State University, Columbus, Ohio
- PPL: Library Company of Philadelphia, Philadelphia, Pennsylvania
- PPRF: Rosenbach Foundation, Philadelphia, Pennsylvania
- PPULC: Union Library Catalogue of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania



- PU: University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania  
 PV: Villanova College, Villanova, Pennsylvania  
 TxU: University of Texas, Austin, Texas  
 ViU: University of Virginia, Charlottesville, Virginia  
 WU: University of Wisconsin, Madison, Wisconsin

## C) EUROPA

- BBC: Biblioteca de Catalunya, Barcelona  
 GMM: Biblioteca del Palacio de Perelada, Gerona  
 LBM: British Museum Library, London  
 LRA: Biblioteca Particular de don Ramón Areny, Poble de Segur (Lérida)  
 MBN: Biblioteca Nacional, Madrid  
 MBCS: Biblioteca del C.S.I.C., Madrid  
 MBS: Bayerische Staatsbibliothek, München  
 MRAE: Biblioteca de la Real Academia Española, Madrid  
 MRAH: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid  
 PBN: Bibliothèque Nationale, Paris  
 SaBU: Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela  
 SBC: Biblioteca Colombina, Sevilla  
 SMP: Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander  
 TBN: Biblioteca Nazionale, Torino  
 VBM: Biblioteca Marciana, Venezia

GIUSEPPE E. SANSONE

## EL «VIAJE DEL PARNASO»: TESTIMONIO DE UNA DISCONTINUIDAD

De todos es sabido que el *Viaje del Parnaso* es una obra bien lejana de la fastuosidad crítica de los textos mayores cervantinos; es más, está tan lejana de las demás obras del máximo autor que debe colocarse en el peldaño más bajo de la escala de valores y a una respetable distancia del conjunto de su obra. Tenía razón Rivers cuando, hace veinte años, se quejaba de que el poema era «quizá la obra menos conocida, estimada y estudiada de todas las cervantinas»<sup>1</sup>, sin dejar de señalar años después que el *Viaje* es un texto de «lectura minoritaria»<sup>2</sup>.

Bastan pocas anotaciones sobre un iter crítico avaro y bastante genérico, e incluso oscilante hasta el maniqueísmo, para confirmar objetivamente, hasta que punto la mayoría de la exégesis textual haya sido poco propensa a resolver el problema fundamental en el cual la obra, según mi opinión, está sumergida desde su génesis.

De cara a un tal panorama crítico se puede pensar que la malvada crítica de Lope, bien nota a todos los cervantistas, haya pesado profundamente en el pobre Cervantes. Lope exclamaba diez años antes de la aparición de la obra, en 1604: «De poetas no digo; ¡buen año es éste!; muchos están en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote»; como si el mismo Lope, víctima de un tardío arrepentimiento, no hubiese escrito en el *Laurel de Apolo*, en 1631, que los de Cervantes eran «versos de diamantes... dulces, sonoros y elegantes».

Vicente Gaos en la introducción a su edición del *Viaje* anota: «La mayoría de los críticos que más o menos incidentalmente, se han ocupado del asunto, apenas han hecho otra cosa que preguntarse si Cervantes fue o no poeta, pronunciándose por la negativa, o, como reacción natural, por el ditirambo infundado»<sup>3</sup>. Que las cosas estén fundamentalmente así lo confirman poquísimas referencias, empe-

<sup>1</sup> E.L. Rivers, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, en *Suma Cervantina* (compiladores, J.B. Avallé Arce y E.C. Riley), London, 1973, ps. 119-46, en part. p. 135.

<sup>2</sup> *Viaje del Parnaso*, ed. de E.L. Rivers, Madrid, 1991, p. 30.

<sup>3</sup> *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Madrid, 1984, p. 7. Edición que se utilizará de ahora en adelante.

zando por el mismo Gaos quien en dos puntos de su clara introducción afirma: «No, Cervantes no había nacido precisamente poeta»<sup>4</sup> y señalando más adelante que a Cervantes «Realmente, el verso le venía estrecho, no podía encajar en él la libertad de su espíritu, su dilatado genio universal»<sup>5</sup>. Por otra parte pesa en la persistencia de una opinión negativa, a menudo propuesta con fugacidad, lo que afirmaba Benedetto Croce en un notísimo ensayo, sobre todo donde sostiene que «I lunghi cataloghi elogiativi (che sono da paragonare a quei Trionfi di poeta e Lodi di dame, usualissimi nella letteratura dal trecento in poi, e di cui Cervantes dié altro saggio poco attraente nel canto di Caliope nella *Galatea*) si risolvono in filze di parole convenzionali, che sembrano nate dal solo bisogno di non lasciare nudi e crudi i nomi delle persone elogiate»<sup>6</sup>.

Pero otro grandísimo maestro, Menéndez Pelayo, hablando de Cervantes poeta en general, sin referirse al *Viaje*, había dado una opinión menos tajante: «es verdad que sus versos son muy inferiores a su prosa, y ¿cómo no han de serlo, si su prosa es incomparable? Pero de que sea el primero de nuestros prosistas, ¿debe inferirse que sea el último de nuestros poetas?»<sup>7</sup>. Tampoco ha faltado quien refiriéndose a la versificación en sí (como si la poesía consistiese sólo en eso) ha afirmado que «The *Viaje* has some good verses among its very poor ones»<sup>8</sup>, o quien entendía subrayar que «hay en el *Viaje del Parnaso* bastantes trozos de buena versificación e innegables rasgos de poesía»<sup>9</sup>. Como si Rodríguez Marín no hubiese precisado ya en su gran edición crítica de 1935, no sólo que las dificultades del verso cervantino en el poema parnasiano son las que pueden encontrarse «en todas las demás poesías de aquella época»<sup>10</sup>, sino también dando un gran apoyo a su afirmación a través de un profundo análisis de la versificación<sup>11</sup>.

Y he aquí el aspecto abiertamente elogioso, sea de carácter general, sea de carácter más específico. Empezando por Cernuda, que prudentemente afirma que «Cervantes era mejor poeta en verso, no me

<sup>4</sup> Ed. cit., ps. 9-10.

<sup>5</sup> Ed. cit., p. 24.

<sup>6</sup> B. Croce, *Due illustrazioni al «Viaje del Parnaso» del Cervantes*, en *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1948, ps. 119-154, en part. p. 134.

<sup>7</sup> M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. nac. vol. I, p. 259. Afirma A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1953, vol. II, p. 14, «La verdad está, sin que añadida ni quite nada esencial a la fama del prosista, en que, en verso, con brillantes excepciones, no pasó Cervantes de un buen aficionado».

<sup>8</sup> F.D. Maurino, *Cervantes, Cortese, Caporali, and Their «Journeys» to Parnassus*, en «Modern Language Quarterly», XIX, 1958, ps. 43-46, en part. p. 44.

<sup>9</sup> N. Alonso Cortés, *Cervantes*, en *Historia general de las literaturas hispánicas* dir. por G. Díaz Plaja, vol. II, Barcelona, 1951, p. 830.

<sup>10</sup> *Viaje del Parnaso*, ed. crit. de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1935, p. XXVII.

<sup>11</sup> Ed. cit., ps. XXVII-XLIII.

cabe duda, de lo que sus contemporáneos creyeron y dijeron»<sup>12</sup>, o por Astrana Marín, quien anota que «El poema es encantador»<sup>13</sup>, hasta llegar a Rojas para quien el *Viaje* es una «trascendente bufonada lírica, y, como tal, digno coronamiento de la obra múltiple del poeta»<sup>14</sup>, mientras que, últimamente, Márquez Vilanueva en un profundo estudio sobre el poema sostiene que estamos ante un alegre fresco lleno de luces equívocas y de ambiguas alusiones, al mismo tiempo incisivo escenario del academismo poético y propuesta de crítica literaria en cuyo fondo yace una tenaz demanda ética<sup>15</sup>. Resumiendo, como oportunamente ha indicado un maestro como José María Blecua, refiriéndose a la poesía cervantina en general, «Hay juicios para todos»<sup>16</sup>; como, de otro modo, parece confirmar la oscilante actitud crítica de otro poeta (aparte de Cernuda), es decir Gerardo Diego, quien, en páginas dedicadas a cribar lo característico de la poesía de Cervantes, subraya, por una parte, el «fracaso de la poesía cervantina» o que «Miguel no fue el poeta lírico, ni tampoco el épico o dramático... que él y nosotros hubiéramos soñado» y, por otra parte, considera que el poeta, aunque «luminoso, pero sin brillo», «fue un profundo y sutil gustador de la rítmica del arte y de la naturaleza, de la música sonora y de la música del silencio»<sup>17</sup>.

Como hemos visto en las breves notas hasta aquí citadas, las dilucidaciones han oscilado de una vertiente a otra de la crítica, o completamente a favor de la obra o completamente en contra. La mayoría de las veces, sin embargo, no se ha logrado sondear de forma apropiada la realidad textual, que expone sus contenidos tanto de modo directo, como por medio de las implicaciones indirectas. Sin embargo, con el fin de explicar la propuesta crítica que aquí se quiere presentar, debemos detenernos, sucintamente, en algunos aspectos de la estructura del poema, sin olvidar, ante todo, que la condición humana del escritor, tan sólo un año después de la publicación del *Viaje*, es decir en 1615, era descrita por el licenciado Francisco Márquez Torres en términos bastante desconsoladores: «Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre»<sup>18</sup>.

El mismo Cervantes declara, ya desde el primer verso, que su obra

<sup>12</sup> L. Cernuda, *Poesía y literatura*, dos vols., Barcelona, 1960-64, vol. 2, p. 46.

<sup>13</sup> L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, tomo VII, Madrid, 1958, p. 116; los elogios, demasiado grandes y genéricos, continúan en toda la página 117.

<sup>14</sup> R. Rojas, *Cervantes*, Buenos Aires, 1935, p. 107.

<sup>15</sup> F. Márquez Vilanueva, *El retorno del Parnaso*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXXVIII, 1990, ps. 693-732.

<sup>16</sup> J.M. Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970, p. 161 (es decir, al inicio del capítulo «La poesía lírica de Cervantes», ps. 161-195).

<sup>17</sup> G. Diego, *Cervantes y la poesía*, en «Revista de Filología Española», XXXII, 1948, ps. 213-236, en part. ps. 214, 215, 221, 227.

<sup>18</sup> Cito de M. De Riquer, *Nueva aproximación al Quijote*, Barcelona, 1989, p. 49. Respuesta dada a algunos extranjeros que le preguntaron sobre Cervantes.

había nacido siguiendo las huellas del *Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporali (1531-1601), obra compuesta por unos 1400 versos, realizada en tercera rima y dividida en dos partes, más los *Avvisi* o noticias y bandos de los gacetilleros, que fue escrita antes de 1578 y publicada en el 1582. Dice Cervantes: «Un quídam Caporali italiano, / de patria perusino, a lo que entiendo, / de ingenio griego y de valor romano, / llevado de un capricho reverendo, / le vino voluntad de ir a Parnaso...»<sup>19</sup>. Y a Caporali se deben la idea general de la composición además de los elementos señalados por buena parte de la crítica como la mula, la nave, el trayecto marítimo, las ideas bélicas, ciertos rasgos descriptivos, el utilizar formas y términos de la práctica poética (es decir, terminología específica que, paradójicamente, tiende a asumir un sentido irónico) etc., además de la división obvia entre poetas de valía y poetas de escaso o ningún valor<sup>20</sup>.

La calidad de la obra caporaliana aún no ha sido suficientemente señalada y la mayoría de las veces se la ha tachado de contener «innocue invenzioni e divagazioni, più giocose e superficialmente pungenti che non satiriche», de modo que el discurso resulta ser «facile e copioso, non senza qualche eleganza e arguzia, talora, ma più spesso loquace e stemperato» como afirma, en unánime consenso, Cian<sup>21</sup>. Probablemente esta afortunada experiencia poética, afortunada al menos en su época, merecería una revisión crítica más atenta, sobre todo por la soltura, por la alegre armonía, por la amable jovialidad surcada de ingenio aquí y allá, que distingue un texto enraizado claramente con los del Berni, pero no pasivamente reiterativo ni extenuadamente epigónico; y más especialmente en el primer libro del *Viaggio* y en varias partes del segundo, mientras que los *Avvisi*, que quizás tuvieron una mayor influencia en Cervantes, aparecen contruidos a partir de un cañamazo deslavazado y casual, sin contar, además, que aquí el sutil hilo de lo cómico se va desnaturalizando en una sátira sin fuerza.

Ciertamente el éxito de Caporali se debe, en gran parte, a su capacidad de efectuar un buen injerto entre la antigua tradición de los Trionfi (Petrarca, Boccaccio, etc.) y la aún más antigua tradición de la visión alegórica y de la representación onírica esparcidas por los terrenos de la mitología. Pero sin embargo no fue Caporali quien inventó

<sup>19</sup> Estos versos de apertura parecen realizados por el temor de ser acusado de plagio, sobre todo en vista de las razones en juego y de la finalidad atribuida al poema (tal acusación de hecho habría comprometido la aspiración de trasladarse a Nápoles con Leyva). No puede excluirse que Cervantes haya conocido a Caporali, por las coincidencias indicadas, prudentemente, por Croce, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>20</sup> En la misma página Croce señalaba que «se dal componimento del Caporali il Cervantes tolse l'idea e qualche particolare, nel tutto egli fece opera assai diversa così per il contenuto come per lo svolgimento. E altresì per l'estensione, perché il poemetto del Cervantes, diviso in otto capitoli, è per lo meno sei volte più lungo di quello del suo predecessore italiano».

<sup>21</sup> V. Cian, *La satira*, vol. II, Milano, 1939, p. 173.

esta feliz unión ni quien trasladó este núcleo poemático al género cómico. Y aquí es necesario recordar un estudio de fuerte empeño cultural y de clara perspectiva histórica que, por lo que sé, la crítica española desconoce: la exacta y copiosa investigación sobre *Allegoria e satira in Parnaso* publicada hace unos cincuenta años y obra de la pluma de Luigi Firpo<sup>22</sup>. Pasaremos por alto, por razones obvias, la riqueza de referencias de que el texto hace gala y dejaremos a parte el trozo cervantino, pues lo importante es señalar cómo el origen de la transformación de un material de carácter didascálico, parenético y elogioso a una esfera sutilmente irónica se deba esencialmente al primer libro de las *Lettere* de Pietro Aretino<sup>23</sup>. Afirma Firpo que la obra de Aretino fue «Una bizzarria dunque, scanzonata e frivola, ma non per questo meno ricca di spunti fertili: il mondo dell'allegoria è uscito d'un tratto dalle secche sterili del simbolismo moraleggiante per farsi vivo ed attuale, pieno di calore popolare... un foglio volante fra i mille e mille caduti dalla facile penna dell'Aretino basta a dissolvere quella che era quasi la sola gloria di Cesare Caporali»<sup>24</sup>.

No obstante, Caporali tiene el mérito de haber forjado el tipo de poema, es decir de haber amalgamado la matriz aretiniana con la fórmula bernesa y de haber producido, globalmente, un primer repertorio del que el gran español supo extraer materiales. Materiales cervantinos que, en realidad, transitan por senderos singulares y surcos personales, entre otras cosas porque Cervantes se sentía asediado por la cuestión de su propio papel de poeta, del reconocimiento que los demás le deberían tributar y que él se tributaba a sí mismo en relación al lugar privilegiado que le pertenecía en el Olimpo de la poesía castellana.

De todos es sabido que Cervantes traza su biografía literaria al iniciar el capítulo IV del poema y que en varias partes del texto habla de sí mismo, demostrando, una vez más, una cierta dependencia del modelo (por ejemplo Caporali dice, a lo largo del Libro I, que él será transformado en rábano), dependencia, sin embargo, bastante lejana y poco homogénea. Por otra parte es natural que al narrar su propio viaje por los terrenos de la poesía, un poeta pase de la primera persona que describe a otra más o menos autorepresentativa. El problema que se plantea, dada la naturaleza institucional o de género literario constituido, es el de entender en que efectivo nivel un texto como el *Viaje* se forme, en este ámbito específico, es decir cuál es su carga intencional. Ya que si es verdad que «en el fondo de este poema hay una fuerte

<sup>22</sup> En «Belfagor», I, 1946, ps. 673-699.

<sup>23</sup> Cfr. sobre todo las ps. 682-83 en las que se señala con gran prudencia el problema de la cronología entre Aretino e *Il monte Parnaso* de Filippo Oriolo da Bassano, que vivió durante la primera mitad del s. XVI, y es muy poco conocido.

<sup>24</sup> *Art. cit.*, p. 685. Sobre la tradición burlesca véase S. Longhi, *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, 1983.

dosis de amargura casi quevedesca, excepcional en las obras de Cervantes, encontramos también en él la bien conocida fruición burlesca del «raro inventor» humorístico, sonriente»<sup>25</sup>, entonces, para entender el verdadero latir del texto, es imprescindible comprender a cuál de los dos caracteres corresponda la referencia autobiográfica.

Y esto a partir de algunos indicios que el parágrafo bibliográfico nos ofrece; el cual, como todos saben, brota de una representación que puede incluso leerse, a un primer nivel superficial, en clave humorística, mas surcada de amargura como cuando se narra, al final del capítulo III, que el propio autor no consigue ganarse un lugar bajo el laurel, con los demás poetas: «Y así en pie quedéme, / despechado, colérico y marchito» (vv. 470-71).

Pero si la terna de adjetivos y la situación en sí misma pueden provocar alguna incertidumbre, ya que miran a la autoironía y a la autoburla, no puede decirse lo mismo del fragmento bibliográfico (libro IV), pues primero se elogia el propio «ingenio» al servicio de la «hermosa» *Galatea*, más tarde se afirma que una obra de teatro hoy perdida, *La Confusa*, es «admirable», después se pone de relieve que el repertorio de las *Comedias* ha sido capaz de demostrar tanto lo «grave» como «lo afable»; luego se elogia el *Quijote* (que, como la crítica ha esclarecido, no debe entenderse como una obra de mero «pasa-tiempo» en el sentido más literal); más adelante no se duda en exaltar la riqueza lingüística de las *Novelas* y, además, se recuerdan «dulces y varias rimas», se afirma haber escrito sonetos inspirados por «pensamientos castos y sotiles», se sostiene estar «de toda adulación libres y exentos» y de haber evitado siempre «la mentira, la fraude y el engaño». En suma se construye un registro de méritos y virtudes, una carta de presentación atentamente autoelogiosa, sin olvidar, en el momento oportuno, señalar cómo «se llevaron/ mis esperanzas los ligeros vientos».

Parece como si una tijera hubiese dividido los dos niveles de lenguaje, pues tras una primera fase de complicidad y jovialidad, de despreocupada burla de sí mismo, cuando se llega a la realidad de los hechos (es decir a los hechos de una literatura vivida y sufrida), se olvida la gana de jugar, y aún más, se acaba denunciando la desilusión y la falta del merecido reconocimiento.

Hay otras pruebas de una actitud no bien definida en Cervantes, de una dualidad alternante e intermitente, a causa de la cual el discurso serio e incluso resentido en algunas circunstancias se entretiene con el donaire, con la gracia, la frase sagaz, la breve escarnio de sí mismo; éste casi siempre va unido a una sutil contrariedad, entreverada de una mal celada desilusión. Dice en el párrafo inicial del capítulo IV: «Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica,

<sup>25</sup> E.L. Rivers, *Art. cit.* en *Suma*, p. 137. Sobre el yo cervantino ver J. Canavaggio, *La dimensión autobiográfica del Viaje del Parnaso*, en «Cervantes» I, 1981, ps. 29-41.

bajeza/ que a infames premios y desgracias guía» y precisa en los versos 340-342 de la misma sección: «Jamás me contenté ni satisfice/ de hipócritas melindres. Llanamente/ quise alabanzas de lo que bien hize», demostrando con esta última frase un amargo desengaño y una frustrada desazón. Pero luego se burla con agudeza: a partir del texto siempre muy citado: «Yo que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo» (I, 25-27), para después añadir en el mismo capítulo que él es «cisne en las canas, y en la voz un ronco/ y negro cuervo, sin que el tiempo pueda/ desbastar de mi ingenio el duro tronco;/ y que en la cumbre de la varia rueda/ jamás me pude ver sólo un momento,/ pues cuando subir quiero, se está queda» (103-108).

Y si aquí el rictus de burla se mezcla con el de amargura, en otros pasajes, como cuando promete «cantar con voz tan entonada y viva,/ que piensen que soy cisne y que me muero» (IV, 564-65) se nota un tono más alegre, mas siempre irónico. Veamos otros cuantos episodios: «¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!» (I, 202), le dice Mercurio que después añade: «Y sé que aquel instinto sobrehumano/ que de raro inventor tu pecho encierra/ no te le ha dado el padre Apolo en vano» (217-19), mientras que en VI, 174 la doncella gigantesca e hidrónica no duda en echarle en cara: «pero, en fin, tienes el ingenio lego». Y para finalizar, casi como para sigilar un cierto disimulo que se insinúa en toda la obra, Cervantes presume en VIII, 409: «Yo, socarrón, yo poetón ya viejo»<sup>26</sup>, remarcando un tema muy presente, el de las canas, el de la ancianidad.

Pero el problema del *Viaje del Parnaso* no reside sólo en la sutil contradicción entre una actitud de reivindicación y otra de frustración relacionadas con su propia entidad de poeta, lo que, en realidad, más que pilar del desarrollo textual, se debe considerar como un rasgo concurrente o como una prueba sintomática de una realidad operativa de mayor peso. Y para identificar ésta debemos detenernos sucintamente en la sustancia misma del poema que, siguiendo la tradición, se forma y crece en una ridiculización muy directa de los poetas, con pocas excepciones, retratados como personajes ambiciosos y petulantes, viles y presuntuosos, fatuos y perdularios: en resumen personajillos insoportables.

Y lo mismo hace Cervantes, llamando a la gran masa de poetillas «muchedumbre impertinente» y «hambrienta mesnada», «canalla inútil» y «poetambre», gente de «cerebro flaco», «falsos y malditos trovadores», «poetas de atrevida hipocresía», hasta delinear una imagen deliciosa en el momento en que los poetastros versifican durante el trayecto marítimo: «Otros alfeñicados y deshechos/ en puro azúcar,

<sup>26</sup> A propósito de este verso A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, 1987 (reimpresión del 1925) p. 241 señala «Llevemos, pues, un poco de cautela y desconfianza a la lectura de este genial socarrón, lleno de cautelas y disimulos».

con la voz suave,/ de su melifluidad muy satisfechos/ en tono blando, sosegado y grave,/ églogas pastorales recitaban,/ en quien la gala y la agudeza cabe./ Otros de sus señoras celebraban/ en dulces versos, de la amada boca/ los excrementos que por ella echaban./ Tal hubo a quien amor así le toca,/ que alabó los riñones de su dama/ con gusto grande y no elegancia poca» etc. (III, 22-33).

Sin embargo, momentos y pasajes como los que acabamos de ver son sólo destellos, chispas, instantes raros y escasos, llamaradas esporádicas, ya que en su mayor parte el poema se desarrolla en una letanía reverente y elogiosa de poetas y más poetas; y como si la primera lista, inundante y tediosa, no nos satisficiera, cualquier ocasión es buena para adensarla con inventarios al límite de lo panegírico y con índices friamente compilados: una música fúnebre en la que se ahoga cualquier hipótesis de ironía, de sarcasmo, de burlesca sonrisa, de retintín de cinismo, mientras se esfuma y desaparece irremediablemente el canon fundamental y el estatuto que el género se había ido atribuyendo, y, lo que es más grave, una ocasión totalmente cervantina.

Porque Miguel, el viejo y pobre hidalgo, cuando habla sarcásticamente de los poetillas y los maltrata, se cuida mucho de mencionar los nombres prefiriendo referirse a una multitud anónima, a una suma indiscriminada de versificadores genéricos, excepto rarísimas excepciones, como Lofraso, mientras que indica con nombres y apellidos el vasto repertorio de los elogiados. De manera que entre las dos partes en liza no se juega una sutil partida de mofas alusivas y de sendos vapuleos, sino que de manera totalmente desequilibrada se afrontan dos contrincantes incongruentes y desiguales sin dar lugar a una verdadera oposición.

Para finalizar, Cervantes, del mismo modo que reprime su capacidad de aguda ironía y de jovial pesimismo, aleja de sí las oportunidades que el tema le podía ofrecer. Y, a excepción del invencible ingenio de que, a voleo, hace gala el texto, el fracaso no se debe al «verso», es decir a la falta de habilidad y de elegancia en la *terza rima*, sino a la falta de continuidad en el proyecto y realización de la obra, la cual, como todos sabemos, debía servir de comendatoria para la tan suspirada vuelta a Nápoles: y naturalmente este proyecto aconsejaba no crearse enemistades, sino más bien cuidar las buenas relaciones<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Es verdad que hacia el final del capítulo IV Cervantes escucha de boca de uno de los «poetambres»: «¡Oh tú, dijo, traidor que los poetas/ canonizaste de la larga lista,/ por causas y por vías indirectas!/ ¿dónde tenías, magancés, la vista/ aguda de tu ingenio, que así ciego/ fuiste tan mentiroso coronista?! Yo te confieso, ¡oh bárbaro!, y no niego/ que algunos de los muchos que escogiste/ sin que el respeto te forzase o el ruego,/ en el debido punto los pusiste;/ pero con los demás, sin duda alguna,/ pródigo de alabanzas anduviste» (vs. 490-501), dando un exacto juicio de su texto; pero es cierto que al final de la obra exclama: «aunque no es este el premio que yo espero/ de la fama que a tantos he adquirido/ con alma grata y corazón sincero» (VIII, 430-32). El conjunto me parece bastante claro.

TERESA CIRILLO

### NÁPOLES EN EL «VIAJE DEL PARNASO» CERVANTINO Y EN DOS PARNASOS PARTENOPEOS

Esta incursión en las retrovías del campo cervantino se puede justificar por el hecho de que el II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas celebra su sesión partenopea y, en esta ocasión, el autor del *Quijote* por fin vuelve otra vez a Nápoles.

No hace falta recordar que la nostalgia de Italia y sobretudo el recuerdo del tiempo pasado en Nápoles, «la bella Partenope sentada a la orilla del mar», deja una huella profunda en la escritura cervantina, un rastro que se reafirma con más vigor en la obra poética de la madurez, el *Viaje del Parnaso*<sup>1</sup>.

Se queda sin cumplir el último deseo de Cervantes «poetón ya viejo», «cisne en las canas»: el deseo de volver a Nápoles y vivir sus últimos años en la ciudad *enclave* de vida y de cultura española, bajo la protección del virrey, el conde de Lemos.

De hecho, el motivo del elogio y la nostalgia del Nápoles de su juventud se consuman, en el poema de Cervantes, entre la obsesión y el sueño, la amargura y la ironía: el *Viaje del Parnaso*, observa Benedetto Croce, es obra «tutta piena e fremente del desiderio che scaldava il Cervantes di raggiungere Napoli»<sup>2</sup>.

La particular dimensión autobiográfica<sup>3</sup> es uno de los elementos peculiares de la estrategia textual del poema. En la desarmonía preestablecida del discurso poético cervantino se van perfilando las experiencias del soldado, del cautivo, del letrado. El sujeto de la enunciación estrecha un pacto con el lector y lo desafía a distinguir en una

<sup>1</sup> El poema se publicó en Madrid, 1614. En el presente trabajo se utiliza la ed. de M. Herrero García, *Viaje del Parnaso*, Madrid, C.S.I.C., 1983.

<sup>2</sup> B. Croce, *Due illustrazioni al «Viaje del Parnaso» del Cervantes*, en *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948, p. 144.

<sup>3</sup> Sobre el cariz autobiográfico del *Viaje* véase E.L. Rivers, *Cervantes' Journey to Parnassus*, «Modern Language Notes», XXXV, 1970, pp. 243-248; V. Gaos, Introducción a M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Castalia, 1974; J. Canavaggio, *Cervantes en primera persona*, «Journal of Hispanic Philology», 2 (1977), pp. 35-44; *id.*, *La dimensión autobiográfica del «Viaje del Parnaso»*, en «Cervantes», 1 (1981), pp. 29-41; M.A. Roca Mussons, *El yo autoral en el «Viaje del Parnaso»*, Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 587-593; E.L. Rivers, *¿Cómo leer el «Viaje del Parnaso»?*, Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas, cit., pp. 22-33.

maraña de tópicos encomiásticos<sup>4</sup>, burlescas estilizaciones, vuelos mitológicos<sup>5</sup>, reflexiones críticas, sondeos interiores, el nudo fuerte de su identidad personal y literaria. En el *Viaje* la iterativa reafirmación del carácter testimonial del relato se formaliza en un continuo paso entre el nivel alegórico y simbólico del viaje-sueño y el apremiante nivel realístico de las instancias del yo narrante.

El poema de Cervantes entra de lleno en la tipología de la tradición parnasiana que se afirma en la Italia del siglo XVI.

Los icones fríos y embalsamados de los *Triunfos* cobran vida con el aliento festivo y popular con que se enfoca el Parnaso en una carta de Pietro Aretino. La singular fantasía realística y burlesca de los juicios críticos y morales en los tercetos del *Viaggio* y de los *Avvisi di Parnaso* di Cesare Caporali, o en las reseñas y en los relatos éticos y políticos de los *Ragguagli di Parnaso* del periodista *ante litteram* Traiano Boccalini, define una formalización literaria que garantiza una equivalencia entre los modelos arquetípicos y las nuevas oportunidades de una *inventio* que enreda al lector en la textura teórica y en el juego funcional de la narración<sup>6</sup>.

En los viajes alegóricos al monte de la poesía, Apolo y las Musas reinan en un Parnaso de dioses humanizados, familiarmente grotescos; en este *locus amoenus*, entre jardines encantados, cuadras para hospedar el caballo Pegaso, cocinas que ofrecen luculianos banquetes, se mueven los grandes espíritus del pasado y una multitud de letrados contemporáneos.

A su vez, en la incursión crítica y autocrítica al monte Parnaso, Cervantes actúa con el doble papel de cronista y personaje, ve y se deja ver, multiplica las perspectivas, dejando al lado la mirada parcial que pertenece al narrador protagonista-testigo de los hechos y adoptando de vez en cuando la mirada circular y ubicua del narrador omnisciente.

La dimensión fabulística consiente a Cervantes, en su papel de juez de poetas, repasar, junto con Mercurio, una larga lista de letrados sus contemporáneos, consiente alabar o burlarse de los poetas que llueven de las nubes, se cambian en odres y calabazas, se agolpan para conquistar una brizna de la «maravillosa pócima», el estiércol del caballo Pegaso.

En la multiplicidad del enfoque, bajo este primer nivel, es el mismo Cervantes quien se descubre. En la visionaria representación

<sup>4</sup> D.M. Gitlitz, en *Cervantes y la poesía encomiástica*, «Annali-sez. romanza» dell'Istituto Univ. Orientale di Napoli, XIV, 2 (1972), pp. 191-218, examina el poema cervantino en el contexto de la poesía renacentista en alabanza de escritores del tiempo.

<sup>5</sup> Sobre esta característica del *Viaje* se señala el ensayo de G. Correa, *La dimensión mitológica del «Viaje del Parnaso» de Cervantes*, en «Comparative literature», XII (1960), pp. 113-124.

<sup>6</sup> Ver a este respecto el informadísimo *excursus* de L. Firpo, *Allegoria e satira in Parnaso*, en «Belfagor», 1 (1946), pp. 673-699, y E.L. Rivers, *Antecedentes genéricos del «Viaje del Parnaso»*, in *Dialogo, Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 575-582.

del viaje al Parnaso, la síntesis autobiográfica del protagonista se señala por una intertextualidad temática entre pasado y presente del sujeto narrador. El discurso poético cervantino se desarrolla en un *continuum* entre decantación burlesca o patética de los recuerdos y la experiencia aún vigente. El juego de interferencias entre vida y sueño, invención y realidad, añade un sentido al flujo emocional *in fieri* solicitado por personas, hechos y medioambientes, referentes geográficos y espacios reales que se superponen con su fuerza evocadora a las coordenadas mitológicas entre las cuales se encuadra la incursión del poeta en el tópico mundo ultraterreno.

Por la interacción entre vida y literatura, detrás de la navegación canónica del protagonista del viaje a lo largo de las costas del Mediterráneo, hacia el Parnaso, se entrecruzan las etapas de un itinerario de la memoria, una experiencia vivida que vuelve a semantizarse en la invención poética.

Américo Castro advierte que «ir, ver, observar» es uno de los grandes resortes de la inquietud espiritual de Cervantes<sup>7</sup>. Edward Riley pone de relieve que aun en el *Persiles*, una de las obras en que Cervantes introduce elementos mágicos y sobrenaturales, los referentes geográficos corresponden exactamente a los mapas y a las fuentes geográficas de la época<sup>8</sup>. Conforme con la praxis de geografía real, se puede comprobar la precisión topográfica de los itinerarios del *Quijote*. Sin embargo, en un tiempo en que está aún vivo el recuerdo de descubrimientos y de conquistas, Cervantes no se acerca a las sirenas del exotismo literario americano, su geografía permanece arraigada en el mundo mediterráneo visto a través de una lente renacentista<sup>9</sup>.

Es vivo en las obras de Cervantes el juicio positivo sobre las ciudades italianas conocidas en su juventud: cuando la escena diegética del *Viaje del Parnaso* se dilata en la clásica ruta hacia el monte de Apolo, no falta, por supuesto, el motivo de la visión de la costa italiana desde el fantástico barco que lleva al poeta y a Mercurio. Durante la navegación a bordo de la galera poética construida con variadas formas métricas, el narrador divisa Genova, el curso del Tevere, Gaeta, Stromboli, la isla infame<sup>10</sup>, el simbólico y temible estrecho de Messina. La *descriptio* de otros lugares queda reducida a una escueta infor-

<sup>7</sup> En *El pensamiento de Cervantes* publicado en 1925 por «Revista de Occidente»; una segunda ed. es de 1972.

<sup>8</sup> E.C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, p. 281.

<sup>9</sup> Lo nota N. Broc en *La géographie de la Renaissance 1420-1620*, Paris, C.T.H.S., 1986; cito de la ed. italiana (Ferrara/Modena, Panini, 1989), p. 145: «Così Cervantes sembra non aver conservato niente delle 'gesta' dei suoi compatrioti oltremare e pochissimo dei propri viaggi». En el *Quijote*, en el episodio del *Cautivo* (I, 39-42), uno de los hermanos recorre un itinerario que tiene entre sus etapas Genova, Napoli, Messina.

<sup>10</sup> «La isla infame no es la isla Estrómboli, como supuso Medina, ni la de Capri. [...] Conforme, pues, a la derrota del *Viaje*, la isla aludida en el poema es la de Cerdeña» nota M. Romera-Navarro en *El Golfo de Narbona y la Isla Infame en el «Viaje del Parnaso» Cervantino*, «Hispanic Review», V. 1 (1937), pp. 79-81.

mación erudita: «Génova, del dios Jano, se llama» (III, 132); a unas alusiones histórico-míticas: «el paraje / do la nutriz de Enea piadoso / hizo el forzoso y último pasaje» (III, 145); «el corto estrecho / que Escila y que Caribdis espantosas / tan temeroso con su furia han hecho» (III, 229-231); a una realística referencia: «el aire condensado / del humo que el Estrómbalo vomita /, de azufre y llamas y de horror formado» (III, 139-141); «Hacer al Tíber vimos blanca raya / dentro del mar, habiendo ya pasado / la ancha romana y peligrosa playa» (III, 136-138); o también a una críptica circonlocución: «la isla infame» (III, 142).

En cambio, al llegar a Nápoles, donde se completa la lista de poetas reclutados para defender el Parnaso, se muda la perspectiva y el registro del cronista. Ahora Cervantes expresa su disilusión porque los hermanos Argensola no lo escogieron para acompañar al conde de Lemos a Nápoles. Con un sentimiento de pena y de nostalgia, la visión de Parténope se revitaliza con un halo emocional y en los tercetos del poema el autor pasa de los trillados tópicos encomiásticos a unas imágenes que llegan a ser espejo encantado de una realidad que se disuelve en márgenes de leyenda.

La ciudad encierra el atractivo de la experiencia vivida y del mítico renombre en la colina de Posillipo a la cual Cervantes dedica el encomio de la fama mundial y eterna: «Vimos desde allí a poco el más famoso / monte que encierra en sí nuestro emisfero, / más gallardo a la vista y más hermoso» (III, 148-150). En Posillipo se levantan dos tópicos emblemas, las tumbas de Virgilio y de Sannazaro, poéticamente nombrados Títiro y Sincero.

En este Nápoles de poetas no pudo volver el poeta Cervantes para el cual no se encuentran sitio y laureles en el Parnaso. Según Cervantes, en esta ciudad la naturaleza amiga hizo el mayor esfuerzo posible, y Nápoles adquiere forma literaria en la imagen mitológica de la ninfa Partenope sentada a la orilla del mar, idealmente coronada por Castel Sant'Elmo y Castel Nuovo y «por fuerte y por hermosa en igual grado / tenida, conocida y estimada» (III, 161-162).

En el cuadro de un código de escritura encomiástica, arquetípico y muy resistente, se repite, en estos versos, un «dittico» con adjetivación binaria: *gallardo / famoso; fuerte / hermosa*, con referencia a Posillipo y a Partenope, metonimia uno, y metáfora otra, de la ciudad. La iteración refleja el rol activo, la complicidad empática del cronista que sigila el elogio con la miel lexical y la secuencia de formas verbales en *climax*: «tenida, conocida, estimada».

Nápoles como centro de relaciones semánticas obtiene función de polo negativo por su conotación de paraíso perdido, y función de polo de atracción aún vigente y no convencional en la trayectoria vital del autor-narrador. En la trama de referentes geográficos, entre el convencionalismo expresivo y los guiños eruditos, es posible identificar la «sinopia» de una autorepresentación moral.

La nostalgia por Nápoles es el núcleo generador del último sueño

del poeta, ilusión onírica que se destaca inscribiéndose en el momento final de la estancia en un Parnaso del cual Cervantes no recibe gratificaciones, mientras la pobreza solitaria sigue siendo su único laurel.

En el esquema ficcional del *Viaje*, en un clima de progresiva revelación, se activa una componente visionaria y el poeta, esta vez, después de la ruta hacia el Parnaso, sueña con que se encuentra otra vez en Nápoles. Encantamiento digno de la escena barroca, que viene de una funcional superposición de niveles expresivos, con el paso de los tonos encomiásticos y satíricos a la inquietante ambigüedad de la experiencia onírica<sup>11</sup>.

A través de figuras, metáforas y alusiones los sueños dicen la verdad: por medio de la evocación de las fiestas del conde de Lemos celebradas en una ciudad que parece «mudada, en parte, / de sitio, aunque en aumento de belleza» (VIII, 263-264), el sueño de Cervantes deja entrever signos de su malograda humanidad.

En el segmento onírico, el encomio de la corte virreinal — y, en el fondo, del contexto político y social español — se define a través del juego constante entre el código sentencioso y el matiz autobiográfico: la demora con el amigo Promontorio, y en sus misteriosas señas de identidad, es un sutil hilo narrativo que engarza los perfiles encomiásticos de una serie de caballeros italianos y españoles y, entre éstos, vuelve a aparecer el conde de Lemos.

En el encuentro con Promontorio, la ostentación cervantina del orgullo de antiguo soldado español subraya la actual falta, el defecto — en sentido etimológico — en las perspectivas de un hombre «ya semidifunto»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cervantes sigue el precepto retórico de la verosimilitud también en los sueños, y las peripecias narradas corresponden a personas, tiempos y lugares reales. El sueño tiene un rol importante en la actividad literaria de Cervantes que en el *Viaje* escribe:

de par en par del alma abrí las puertas  
y dejé entrar el sueño por los ojos  
con premisas de gloria y gusto ciertas. (VI, 31-33)

<sup>12</sup> Dice el poeta:

Llegóse en esto a mí disimulado  
un mi amigo, llamado Promontorio,  
mancebo en días, pero gran soldado.

Creció la admiración viendo notorio  
y palpable que en Nápoles estaba,  
espanto a los pasados acesorio.

Mi amigo tiernamente me abrazaba,  
y, con tenerme entre sus brazos, dijo  
que del estar yo allí mucho dudaba;

llamóme padre, y yo llaméle hijo;  
quedó con esto la verdad en punto,  
que aquí puede llamarse punto fijo.

Dijome Promontorio: — Yo barrunto,  
padre, que algún gran caso a vuestras canas  
las trae tan lejos, ya semidifunto.

— En mis horas tan frescas y tempranas

Un segundo elogio de Nápoles se derrama ahora en una declaración efusiva, con una serie de versos bimembres en los cuales se repiten los caracteres positivos de la ciudad en forma casi institucional, con el uso de un léxico que, aunque cristalizado, refleja la memoria personal del cronista-personaje<sup>13</sup>.

Pero, al despertarse del sueño, Cervantes se encuentra otra vez en Madrid: volviendo del paraíso perdido a su «antigua y lóbrega posada», el encuentro con el letrado Alonso de Acevedo, acaso conocido en Roma, es la última ocasión para recordar a Italia entremezclando en el texto español unos versos — un cambio de saludos — en italiano<sup>14</sup>.

esta tierra habité, hijo, le dije,  
con fuerzas más bríosas y lozanas.

Pero la Voluntad, que a todos rige,  
digo el querer del cielo, me ha traído  
a parte que me alegra más que afflige. —

(VIII, 271-291)

<sup>13</sup> Al despertar del sueño así importuno,  
ni vi monte ni monta, dios ni diosa,  
ni de tanto poeta vide alguno.

Por cierto, extraña y nunca vista cosa:  
despabilé la vista, y parecióme  
verme en medio de una ciudad famosa.

Admiración y grima el caso dióme;  
torné a mirar, porque el temor o engaño  
no de mi buen discurso el paso tome.

Y díjeme a mí mismo: No me engaño;  
esta ciudad es Nápoles la ilustre,  
que yo pisé sus rúas más de un año;

de Italia gloria, y aun del mundo lustre,  
pues de cuantas ciudades él encierra,  
ninguna puede haber que así le ilustre;

apacible en la paz, dura en la guerra,  
madre de la abundancia y la nobleza,  
de elíseos campos y agradable sierra.

Si váguidos no tengo de cabeza,  
paréceme que está mudada, en parte,  
de sitio, aunque en aumento de belleza.

¿Qué teatro es aquél donde reparte  
con él cuanto contiene de hermosura  
la gala, la grandeza, industria y arte?

Sin duda, el sueño en mis palpebras dura,  
porque éste es edificio imaginado,  
que excede a toda humana compostura.

(VIII, 244-270)

<sup>14</sup> Colmo de admiración, lleno de espanto,  
entré en Madrid en traje de romero,  
que es granjería el parecer ser santo.

Y desde lejos me quitó el sombrero  
el famoso Acevedo, y dijo: — A Dio,  
voi siate il ben venuto, cavaliero.

So parlar zenoese, e tusco anch'io.  
Y respondi: — La vostra signoria  
sia la ben trovata, patron mio. —

(VIII, 385-393)

Si los sueños mueren al alba, queda su verbalización. La versatilidad de Cervantes traduce el sueño a un género literario que acaba de llegar de Italia y el poeta mismo señala, en el *incipit*, como fuente más inmediata de su poema el *Viaggio di Parnaso* del poeta perusino Cesare Caporali.

En el viaje que lleva Cervantes al monte de Apolo se inscribe, como principal resorte generador del enunciado, el sintomático aislamiento en que Cervantes se encuentra y que se visualiza entre la muchedumbre de poetas reunidos en el Parnaso. Aislamiento y desengaño que el narrador protagonista intenta enmascarar con los recursos de la invención satírica y alegórica. En este sentido, acaso Nápoles se identifica con el Parnaso, el *locus amoenus* donde Cervantes sueña obtener, en sus últimos años, el reconocimiento de su valor literario negado y, por eso, altivamente reafirmado.

Al contrario del poeta español con su ilusión y su visión encantada, en el itinerario hacia el monte Parnaso, la etapa de Cesare Caporali en Nápoles da lugar solamente a una icástica reafirmación de una imagen picaresca de la ciudad partenopea, donde se repite el episodio del clásico robo de la capa del incauto viajero perusino:

Gaieta e Baia consteggiando varco,  
e di Pozzuol le calde e fetid'acque,  
per fin che in grembo alle Sirene sbarco;  
dico là dove il furbo viver nacque,  
che con tanta creanza e gentilezza  
d'un mio tabarro molto si compiacque:  
gente a rubar fin dalla cuna avvezza,  
ché, mentre sulle forche un se n'appicca,  
un altro ruba al boia una cavezza (I, 61-69).

En el mismo año en que Nápoles es el referente geográfico privilegiado en la ruta al Parnaso cervantina, el partenopeo Giulio Cesare Cortese, desanimado y cansado por la misera vida de cortesano, abandona la ciudad que Cervantes añora y se dirige al monte de las Musas siguiendo las sugerencias burlescas y mitológicas de Caporali. En polémica con la cultura oficial, Cortese emplea en las octavas de su *Viaggio di Parnaso* un sabroso y expresivo dialecto napolitano.

Como el poeta español, también Cortese había puesto sus esperanzas en la amistad y magnanimidad del conde de Lemos. El desengaño de quien no obtiene un reconocimiento por su valor literario es uno de los motivos que enlaza el Parnaso de Cortese con los poemas de Caporali y de Cervantes<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Es fragmentario el conocimiento de la biografía de Giulio Cesare Cortese, nacido alrededor de 1597; padre de la literatura dialectal napolitana, en su producción poética pinta el Nápoles pobre y pintoresco de su tiempo. Vive un año en España, entre 1601 y 1602 acaso al séquito de los condes de Lemos. Espera, sin éxito, la benevolencia del virrey de Lemos que recuerda en el *Viaggio di Parnaso*:

De Lemos chillo Conte, che fa guerra



El modelo canónico de la guerra entre Apolo y los malos poetas (que llegan a sitiar un Parnaso donde los dioses actúan con caracterizaciones humorísticas y familiares), se confirma como raíz intertextual del casi olvidado *Assedio di Parnaso* del partenopeo Francesco Oliva. A comienzos del siglo XVIII, en los endecasílabos en dialecto napolitano de Oliva, la sutil sátira de las costumbres y de la mentalidad de la época se propone como directa expansión y desarrollo de la codificación de Cortese en defensa de la dignidad poética del dialecto, visto como expresión de la libertad del arte contra las limitaciones de los puristas. De sabor tradicional, es también la ocurrencia polisémica de una llave fabulosa en Cortese (el encuentro con un hada, el dono de un pañuelo mágico) con que se resuelve la representación de un icástico Parnaso<sup>16</sup>.

En el marco de un género que se pone de moda en la Italia renacentista, estos poetas entran en un mismo microcosmos literario con obras afines por nivel temático, por la adopción de un esquema ficcional básico común, y una serie de funciones que organizan el viaje-sueño al Parnaso, es decir la incursión del narrador-protagonista en el reino de la poesía, el encuentro con dioses humorísticamente rebajados al rol humano, el frustrado deseo de rescate y una larga enumeración crítica de poetas y letrados. En cambio, una margen de *variatio* se nota a nivel discursivo y semántico: los textos difieren en organización isotópica, en permeabilidad interepocal de estructuras concep-

A la 'nmidia e a lo tiempo, me prommese  
De fáreme acquistare tanta terra  
Che lo potesse fare a sto paiese;  
Ecco, se parte, e sta speranza sferra:  
O fortuna contraria ad aute 'mprese!  
Lo frate puro s'è de me scordato,  
Che m'avea de speranze 'nmottonato. (VII, 39)

(*Opere poetiche* di G.C. Cortese, a cura di E. Malato, I, 1, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967).  
<sup>16</sup> Como en el poema de Cortese, el Parnaso de Oliva tiene un fuerte matiz popular que se nota ya en el *incipit*:

A la ventura va Ceccotto, e vede  
Parnaso da na chiorma assediato  
De birbante e de le ciucce, che se crede  
D'averlo co le ccude arravogliato;  
'E pigliarlo 'n di iuorne ha na gran fede,  
Ma non sa chello che le sta stipato.  
Ciullo Cortese 'n casa soia receive  
Ceccotto, c' 'a sa granne, magna e beve.

El realismo de Oliva llega a la reproducción burlesca de las costumbres y del idioma español en Nápoles:

A meza strata scontro no bell'ommo  
De capille e de varva rapecano,  
C'a la cera para galatommò,  
Ma vvestea da Dottore Graziano;  
Ed io pe la fa' da gentelommo  
Lo naso m'annettaie co na mano,  
Co ll'auta me scappello, e po' le dico:  
«Bemmenuto, Ossoria, adìòs, amico». (I, 10)

(*Opere napoletane* di Francesco Oliva, a cura di C.C. Perrone, Roma, Bulzoni Editore, 1977).

tuales y contenidos ideológicos, y por lengua (italiano, español, napolitano), enredo, sistema de valores codificados.

Sin demorar en la gimnasia de las afinidades y en el descubrimiento de los materiales y de las fuentes, los *Viajes* y el *Assedio* aparecen enlazados entre sí por medio de una serie de alusiones y referencias intertextuales que son 'espías' de un juego conciente de los autores con unas obras contemporáneas y con una tradición en la cual los poetas toman parte de forma real o potencial y virtual.

Sin embargo en el conjunto de los poemas, con el diálogo productivo que se establece entre *topos*, innovación creativa y diferentes proyecciones axiológicas, a nivel temático y conceptual, cobra intrínseco sentido el esquema del viaje, del itinerario, la polaridad aquí-allá. En un cuadro de fantásticos desplazamientos, acreditados por un sincretismo mítico-histórico, el conjunto temático de los viajes del Parnaso garantiza una dimensión de verdad apoyándose en una topografía real de paisajes y de ciudades.

El recorrido del viajero al Parnaso entra en un juego de interferencias entre geografía fantástica y geografía real. Dentro de esta específica forma de ubicuidad, de trayecto circular, Nápoles se inscribe en el lúdico sistema de ambigüedades que gobierna la arquitectura simbólico-realística de los viajes del Parnaso.

En el bipolarismo tierra-cielo, infierno mundano y *locus amoenus* poético, Nápoles aparece constantemente como espacio-clave, en diferentes modalidades de textualización. La particular condición política y las directrices de su cultura tradicional, los elementos históricos y ambientales determinan la fortuna de unos motivos que componen el mito de la ciudad.

Nápoles se presenta como el típico «paradiso abitato da diavoli» en el arquetípico viaje emprendido per Cesare Caporali.

En los textos partenopeos de Cortese y Oliva la ocurrencia polisémica de una recodificación fabulosa del viaje al monte de Apolo se resuelve en la representación de un Parnaso carnal, popular, provinciano; el paisaje napolitano se presenta con sus colores, olores, sonidos, se concretiza en los pantagruélicos desfiles de pescado, frutas, hortalizas, se completa con los hombres y las mujeres que cuentan fábulas, hacen referencia a los acaecimientos de la vida cotidiana. Como en el *Viaje* de Cervantes, en esta atmósfera los dioses olímpicos se reducen a estatura humana sumiéndose en un halo caricaturesco.

En el itinerario de Cervantes, enfín, Nápoles es una etapa emblemática y, al mismo tiempo, inasequible destino final. En el poema del escritor español, Nápoles adquiere la indudable ambigüedad del sueño, del sueño a ojos abiertos del poeta que inscribe en el texto las formas del deseo, de la imposibilidad, del desengaño. Cervantes sueña con un Nápoles que es la ciudad de la nostalgia y de la quimérica aspiración, del rescate con el cual borrar las fronteras entre aquí y allá, ayer y hoy, memoria feliz del pasado y triste experiencia del presente.

En el universo de Cervantes, Nápoles es una ciudad mítica y al mismo tiempo inasequible destino final. En el poema del escritor español, Nápoles adquiere la indicible ambigüedad del sueño del sueño a ojos abiertos del poeta que inscribe en el texto las formas del deseo de la imposibilidad, de la distancia. Cervantes sueña con un Nápoles que es la ciudad de la nostalgia y de la poética aspiración, del rescate con el cual borra las fronteras entre aquí y allá, ayer y hoy, memoria feliz del pasado y triste espectáculo del presente.

En el universo de Cervantes, Nápoles es una ciudad mítica y al mismo tiempo inasequible destino final. En el poema del escritor español, Nápoles adquiere la indicible ambigüedad del sueño del sueño a ojos abiertos del poeta que inscribe en el texto las formas del deseo de la imposibilidad, de la distancia. Cervantes sueña con un Nápoles que es la ciudad de la nostalgia y de la poética aspiración, del rescate con el cual borra las fronteras entre aquí y allá, ayer y hoy, memoria feliz del pasado y triste espectáculo del presente.

Como en el *Viaje de Cervantes*, en esta atmósfera los dioses olímpicos hacen referencia a los acontecimientos de la vida cotidiana. Fábulas, hacen referencia a los acontecimientos de la vida cotidiana. Fábulas, hacen referencia a los acontecimientos de la vida cotidiana. Fábulas, hacen referencia a los acontecimientos de la vida cotidiana.

En los textos paratextuales de Cortés y Oliva, la estructura poética en el arquetipo viaje emprendido por Cesare Caporali.

Nápoles se presenta como el típico espacio abierto da diavoli»

El mito de la ciudad.

ambientes determinan la fortuna de esos motivos que componen el y las directrices de su cultura tradicional, los elementos históricos y fuentes modeladas de referencia. La particular condición política política, Nápoles aparece constantemente como espacio clave en di-

En el diploísmo tierra-cielo, infierno mundano y locus amoenus simbólico-realista de los viajes del Paraiso.

El fábulo sistema de ambigüedades que gobierna la arquitectura fábula forma de rotundidad, de travesía cultural. Nápoles se inscribe en las entre geografía fantástica y geografía real. Dentro de esta especi-

El recorrido del viaje al Paraiso está en un juego de intercon-

El fábulo sistema de ambigüedades que gobierna la arquitectura fábula forma de rotundidad, de travesía cultural. Nápoles se inscribe en las entre geografía fantástica y geografía real. Dentro de esta especi-

El recorrido del viaje al Paraiso está en un juego de intercon-

El fábulo sistema de ambigüedades que gobierna la arquitectura fábula forma de rotundidad, de travesía cultural. Nápoles se inscribe en las entre geografía fantástica y geografía real. Dentro de esta especi-

El recorrido del viaje al Paraiso está en un juego de intercon-

Entre los entremeses alguna que otra vez atribuidos a Cervantes, y muy discutidos en nuestro siglo sobre su atribución, se encuentran *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla* y *El hospital de los podridos*, publicados en 1617 como apéndice de la *Parte VII de las comedias* de Lope de Vega<sup>1</sup>. Junto con esta *Parte VII* dieron a luz pública en el mismo año la *Parte VIII* de Lope<sup>2</sup> también con tres entremeses, dos de los cuales tenían relación con Cervantes. Sobre uno de estos dos no es necesario explicar en detalle los indicios que demuestran la relación, ya que se titula *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*<sup>3</sup>, y salen como personaje dramático Don Quijote y Sancho Panza. A este respecto, sin embargo, más curioso es el otro entremés que escribió Gabriel de Barrionuevo: *El triunfo de los coches*<sup>4</sup>, en que interviene Cervantes mismo como personaje dramático, desempeñando el papel de gracioso envilecido. En esta comunicación se trata de señalar una posibilidad de interpretar como un homenaje 'satírico' al Manco de Lepanto la mencionada *Parte VIII de las comedias* de Lope de Vega que contenía dos entremeses que quisieron caricaturizar la vida y obra del autor del *Quijote*.

KENJI INAMOTO

SOBRE UN TOMO DEL HOMENAJE «SATÍRICO» A CERVANTES

La enorme popularidad suscitada por Don Quijote en la España del siglo de XVII motivó que, a partir de la publicación de la primera parte del Quijote en 1605, surgieran gran número de interpretaciones y comentarios que le obligaron a cabalgar de nuevo. Efectivamente, le vemos desfilar por mascaradas y fiestas, inspirar poemas burlescos, servir de pretexto para alusiones caricaturescas, aparecer en distintas

<sup>1</sup> Dámaso Alonso (ed.), «Nota preliminar», *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Mayo de oro, 1987, pp. 11-17 y Emilio Cotarelo y Mori (ed.), «Introducción general», *Collección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. I, Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliére, 1911, pp. lxxvii-lxxviii. Sobre la descripción de la *Parte VII de las comedias* de Lope de Vega, véase María Cruz Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, *Cuadernos bibliográficos* 29, pp. 43-44.

<sup>2</sup> María Cruz Pérez y Pérez, *obra citada*, pp. 44-46.

<sup>3</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *obra citada*, pp. lxxix y 198-203.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. lxxix y 208-216.

referencias literarias, y protagonizar, junto con su escudero, relatos y escenificaciones<sup>5</sup>. Francisco Rodríguez Marín halló la esquelética figura del famoso hidalgo manchego, en diez festejos y mascaradas populares celebrados entre 1605 y 1621<sup>6</sup>. Francisco López Estrada también hizo mención de una docena de fiestas, celebradas entre 1607 y 1633, en que salieron Don Quijote y Sancho Panza, enumerando las ciudades siguientes: Zaragoza, Córdoba, Sevilla, Baeza, Utrera, Barcelona, Cuzco, México, Lima, etc.<sup>7</sup>. Pero el carácter efímero de la fiesta no nos legó su texto sino solamente algunas impresiones y reacciones de los espectadores descritas en las *Relaciones* de las fiestas. De modo que el texto que poseemos, y podemos examinar en concreto, como una de las primeras adaptaciones de nuestro héroe, es *Don Quijote de la Mancha*, comedia de Guillén de Castro, escrita en años sucesivos a la publicación de la gran novela cervantina<sup>8</sup>. La preferencia de este dramaturgo valenciano por temas cervantinos es manifiesta, ya que escribió otras dos comedias también inspiradas en las obras narrativas de Cervantes: *El curioso impertinente*, tomada de los capítulos XXXIII al XXXV de la primera parte del *Quijote*<sup>9</sup>, y *La fuerza de la sangre*, sobre una de las *Novelas ejemplares*<sup>10</sup>. Por lo que se retiene a esta última, nos interesa, más que la fecha, el lugar de la redacción: fue Nápoles. A Guillén de Castro le nombraron gobernador de Scigliano del reino de Nápoles en 1607, y permanece hasta 1609, en que debió volver directamente a Valencia; efectivamente, en Valencia estaba gravemente enfermo el 24 de abril de 1613; Guillén, según el médico que lo trató, había sufrido una grave enfermedad años atrás, a consecuencia de la cual tenía afección al pecho, que le impedía embarcarse y residir en sitios húmedos. Pero volvió a Nápoles probablemente en 1613 y participaba en la *Academia de los Ociosos*, fundada por el Virrey de Nápoles y famoso mecenas don Pedro Fernández de Castro,

<sup>5</sup> Manuel García Martín (ed.), «Preliminar», *Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, El hidalgo de la Mancha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, p. i.

<sup>6</sup> Alberto Navarro, «el Quijote en la España del siglo XVII», *El Quijote español del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Rialp, 1964, p. 260.

<sup>7</sup> Francisco López Estrada, «Fiestas y literatura en los siglos de oro: La edad media como asunto «festivo» (El caso del «Quijote»)», *Bulletin Hispanique* 84 (1982), p. 316.

<sup>8</sup> Véanse Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de Guillén de Castro*, vol. II, Madrid, Real Academia Española, 1926 y Luciano García Lorenzo (ed.), *Guillén de Castro, Don Quijote de la Mancha*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971. Sobre los datos biográficos de Guillén de Castro que veremos luego, sigo a este último editor (*obra citada*, pp. 8-9), William E. Wilson (*Guillén de Castro*, New York, Twayne Publishers, 1973, p. 14) y Christiane Faliu-Lacourt & María Luisa Lobato (*Guillén de Castro, El curioso impertinente*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp. 3-4).

<sup>9</sup> Véanse Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de Guillén de Castro*, vol. II, Madrid, Real Academia Española, 1926 y Christina Faliu-Lacourt & María Luisa Lobato, *obra citada*.

<sup>10</sup> Véanse Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de Guillén de Castro*, vol. III, Madrid, Real Academia Española, 1927.

Conde de Lemos<sup>11</sup>, a quién dedicó Cervantes, como saben todos, todas sus obras escritas después de 1610, año en que el Conde empezó a ejercer su cargo de virrey en Nápoles.

Huelga decir que don Pedro Fernández de Castro, hombre culto, autor de poesías y de una comedia, hoy perdida, *La Casa confusa*, ostentaba de joven el título de Marqués de Sarria y tenía como secretario a Lope de Vega. Designado virrey de Nápoles, quiso llevar allí un lucido acompañamiento que formaran los escritores. Lupercio Leonardo de Argensola, nombrado secretario por el Conde de Lemos mismo, se encargó de seleccionar a los hombres de letras de la Corte virreinal napolitana, que fueron su hijo Gabriel Leonardo de Albión, su hermano Bartolomé Leonardo de Argensola, el doctor Antonio Mira de Amescua, Antonio de Laredo, Francisco de Ortigosa, el confesor del Conde fray Diego de Arce y Gabriel de Barrionuevo, autor ya mencionado del entremés de *El triunfo de los coches*, mientras que fueron rechazados Luis de Góngora, Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa y Miguel de Cervantes<sup>12</sup>. Como hemos visto, el Corte virreinal de Nápoles gozaba de un salón intelectual de los literatos que conocían, personalmente o no, a Cervantes. Este ambiente le movió a Guillén de Castro a refundir y transformar en comedia una de las *Novelas ejemplares* recién publicadas de Cervantes.

La *Academia de los Ociosos*, fundada en Nápoles por el Conde de Lemos, empezó a desarrollar sus actividades el 3 de Mayo de 1611 en el convento de *Santa Maria delle Grazie* y luego se trasladó al convento de *Santo Domingo el Mayor*, que había sido sede de la Universidad de Nápoles<sup>13</sup>. Los temas que abordaban los *Ociosos* o participantes de esta Academia son tan curiosos como ridículos al mismo tiempo. Discutían estas cuestiones: ¿Cuál es el más y cuál el menos necesario de los elementos? ¿Cuál era el nombre de Aquiles cuando estuvo disfrazado de doncella? ¿Cuáles eran las canciones que cantaban las sirenas?, ¿Cuántos eran los barriles de vino que había en el convite de Alcestes?, etc.<sup>14</sup> Y, además, discutían todas estas cuestiones con abundantes citas eruditas para defender las interpretaciones. Es muy natural que esta preferencia por lo ridículo pase a abarcar lo burlesco.

Participaba en las reuniones de la *Academia de los Ociosos* Gabriel de Barrionuevo, que había llegado a Nápoles en 1610 con el Conde de Lemos. Entre las escasas noticias sobre la vida que pasaba este escritor antes de ir a la Corte virreinal napolitana, conviene destacar la *Academia* del Conde de Saldaña, hijo del Duque de Lerma, que tal vez

<sup>11</sup> José Sánchez, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 304.

<sup>12</sup> Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988, p. 128.

<sup>13</sup> José Sánchez, *loc. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 310.

existía ya en 1605, y en la que figura entre los asiduos junto con el futuro Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, Lope de Vega y Cervantes<sup>15</sup>. Así pues, es indudable que Gabriel de Barrionuevo, Cervantes y Lope de Vega se conocían.

De Gabriel de Barrionuevo, comúnmente calificado de entremesista, desafortunadamente no contamos más que con un solo entremés ya referido *El triunfo de los coches*. Sobre el argumento de este entremés y el personaje llamando Cervantes que aparece en escena, será mejor citar lo que ha dicho don Martín de Riquer, cervantista mundialmente reconocido:

El casamentero Montanches concierta el matrimonio del viejo y achacoso don Plácido con doña Hipólita, la cual anhela este marido por la única razón de que posee un coche; pero cuando ya se han casado, don Plácido se vende el coche, con gran desesperación de su tan reciente esposa.

El tema central del entremés y una alusión de Montanches a que acaba de ordenarse que no haya coches, hacen suponer que la pieza fue escrita a raíz de la pragmática del 3 de enero del 1611, en la que se pusieron estrechas limitaciones a la posesión y préstamo de coches y a la que Cervantes se refiere en el entremés del *Vizcaíno fingido*, pragmática que también publicó el conde de Lemos en el reino de Nápoles.

Al margen de la acción del entremés de Barrionuevo y para llenar un hueco temporal escénico, aparece un personaje llamado Cervantes, como hemos dicho, que acude al casamentero en busca de «una mujer de buena traza» que pueda darle «algún dinerillo», pues sabe de hombres que viven regaladamente «y no se les conoce otro oficio más que ser casados» y que toleran que otro regale a su mujer. Montanches le observa que «a esos talas los llaman ciervos de Cristo», y Cervantes replica que «eso es el yerro en que ha dado el vulgo: que el que envía los presentes es el ciervo, y el que los come es el cazador». Le promete Montanches encontrarle esposa a su gusto, y Cervantes se retira de escena diciendo: «Una por una demela vuestra merced, y no repare en la paga, que del cuero han de salir las correas».

Este ridículo personaje, dispuesto a ser marido consentido a cambio de un matrimonio ventajoso, no interesa aquí porque se llama Cervantes, apellido en modo alguno vulgar, y que por fuerza, en 1611, tenía que suscitar el recuerdo del gran escritor ante un auditorio napolitano en el que se contaban tantos ingenios españoles más o menos envidiosos de la alta calidad literaria y del gran éxito editorial del *Quijote*. Gabriel de Barrionuevo, que conocía personalmente a Cervantes, lo ridiculiza en el entremés del *Triunfo de los Coches* al envilecerlo como un marido que, por dinero, está dispuesto a tolerar las infidelidades de su mujer<sup>16</sup>.

Respira el idéntico espíritu otro entremés mencionado como uno de los recogidos en la *Parte VIII* de Lope *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*, que escribió Francisco de Ávila, recopilador no solamente de la dicha *Parte* sino también de la *Parte VII* de Lope. Sobre este entremés, Alberto Navarro ha dicho como sigue:

No respeta el texto cervantino, busca provocar risas a base del atuendo exterior de Don Quijote, tal vez más grotescamente caricaturizado que en las mascaradas,

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>16</sup> Martín de Riquer, *obra citada*, pp. 131-133.

y también — al modo de Avellaneda — a base de otras cualidades quijotescas como la locura deformadora que le hace ver y tratar las ventas como castillos, y los picarescos como cortesanos; el olvido de la ineludible necesidad de comer, tan obsesiva en la novela picaresca; el enamoramiento de una idealizada mujer no vista, que toscamente aparece en escena, y las ansias de «levantar su nombre en todo el mundo»<sup>17</sup>.

Agrupados en un tomo y publicados en 1617, estos dos entremeses se nos muestran ya, por sí solos, bastante conscientes de la muerte de Cervantes tanto por su argumento como por sus personajes. Cervantes se murió el 22 de abril del 1616<sup>18</sup>, tres días después de terminar la dedicatoria al Conde de Lemos del *Persiles*, novela póstuma suya publicada el año siguiente, diciendo: «Con todo esto, como en profecía me alegro de la llegada de vuesa Excelencia, regocíjome de verle señalar con el dedo, y realégrome de que salieron verdaderas mis esperanzas, dilatadas en la fama de las bondades de vuesa Excelencia»<sup>19</sup>. Y se realizó su profecía. Con un intervalo de dos meses, el 8 de julio del mismo año, volvió de Nápoles a España el Conde de Lemos, desembarcando en Barcelona y luego pasando a Valencia el 5 de agosto de 1616<sup>20</sup>. Precisamente en estos momentos se preparaban las *Partes VII y VIII de las comedias de Lope de Vega*.

Sobre la publicación de estas dos *Partes*, afortunadamente contamos con algunos documentos del pleito que entabló, y perdió, Lope de Vega contra Francisco de Ávila, recopilador de ambas *Partes* y autor del entremés ya referido *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*. En estos documentos, publicados por Ángel González Palencia en 1921<sup>21</sup>, consta que aplazaron algunos meses la impresión de esas dos *Partes*. Primero, el 29 de febrero de 1616, año bisiesto, Francisco de Ávila compo 12 comedias lopescas de Juan Fernández, a quien se las venidó María de la O, viuda de Luis de Vergara, *autor de comedias* o director de la compañía teatral. Luego, el 31 de marzo compró otras 12 comedias lopescas de Baltasar de Pinedo, también *autor de comedias*. A continuación, el editor pidió al Consejo de Castilla la licencia y el privilegio de la publicación, aunque no sabemos la fecha exacta. Esta noticia la tuvo Lope de Vega, enfadado e indignado con Francisco de Ávila, editor también de la *Parte V y VI de las comedias* de Lope de Vega, publicadas en una condición textual muy defectuosa. El 14 de junio, por fin, Lope entabló acción judicial, pidiendo al Señor Gili-

<sup>17</sup> Alberto Navarro, *obra citada*, pp. 264-265.

<sup>18</sup> Jean Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 260.

<sup>19</sup> Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), *Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969, pp. 45-46.

<sup>20</sup> Agustín González de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas*, vol. II, Madrid, Aldus, 1940, pp. 376-377.

<sup>21</sup> Ángel González Palencia, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 3 (1921), pp. 17-26. Véase también Agustín González de Amezúa, *obra citada*, pp. 357-360 y 375-381.

món de la Mota, del Consejo de Catilla, que:

este [= Francisco de Ávila] ni otros no impriman las dichas comedias y obras, sin que él [= Lope de Vega] por lo menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano<sup>22</sup>.

Francisco de Ávila contestó de esta manera. Citamos el documento entero que reproduce muy bien la situación, aunque es un poco largo.

Francisco de Ávila, vecino de esta villa — digo que a mi noticia ha venido que a instancia y pedimento de Lope de Vega Carpio vuestra Merced ha proveído un auto para que exhiba ciertas comedias que pretendo imprimir, por decir no lo puedo hacer porque algunas de ellas dicen que son suyas y que otras no están conforme a los originales, según se contiene en el dicho auto, del cual Vuestra Merced me ha de dar por libre, declarando no tener obligación a hacer la dicha exhibición por lo general y siguiente: lo primero, porque las comedias que trato de imprimir, son las contenidas en estas dos escrituras que presento con el juramento necedario, compuesto por el dicho Lope de Vega Carpio, sacados de sus originales, cartas y verdaderas con toda fidelidad, las cuales el dicho Lope de Vega vendió a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, de quien yo las compré, y a Luis de Vergara, así mismo autor de comedias, por cuya muerte sucedió en ellas María de la O, su mujer, que las vendió a Juan Fernández y él a mí, como de las dichas escrituras consta. Lo otro, porque las dichas comedias se han representado muchas veces en esta Corte con nombre y título del dicho Lope de Vega, además de que en el libro que compuso e imprimió del *Peregrino en su patria*, hece memoria de cómo compuso las dichas comedias entre otras. Lo otro, porque así mismo se han representado fuera desta Corte y en diversas partes, y lugares, todo con su ciencia y sabiduría, sin que jamás lo haya contradicho — Lo otro, porque respeto de haber vendido el dicho Lope de Vega las dichas comedias, no es parte para contradecir la impresión que pretendo, pues con la venta se enajenó de su derecho y yo sucedí en él por las dichas compras. Lo otro, porque las dichas comedias están aprobadas por las personas a quien se ha cometido por los señores del Consejo y así no hay causa para que cese la dicha impresión, ni más motivo que molestarme el dicho Lope de Vega sin causas ni razón legítima. Por tanto suplico a Vuestra Merced me dé por libre del impedimento hecho por el dicho Lope de Vega, declarando no haber lugar la dicha exhibición; en caso necesario se me dé licencia para continuar la dicha impresión, pues es justicia que pido, etc.

Demás que estoy imposibilitado de la dicha exhibición por tener presentadas las dichas comedias en el Consejo, en el oficio de Mármol, escribano de [la] Cámara, para la licencia que pretendo sobre la dicha impresión<sup>23</sup>.

Pero Lope de Vega desapareció de improviso, con el pleito suspendido y sin designar un procurador, lo que impidió a Francisco de Ávila continuar la impresión de dichas 24 comedias. La verdad es que Lope de Vega fue a Valencia para recibir allí a su antiguo patrón, el Conde de Lemos, recién vuelto de Nápoles y también para tener contacto con una actriz llamada Lucía de Salcedo, *La loca* de la compañía teatral de Hernán Sánchez de Vergas, que le acompañaba al Conde de Lemos

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

desde Barcelona. Irritado por estas circunstancias, se le agotó la paciencia a Francisco de Ávila, quien se dirigió al señor Gilimón de la Mota, del Consejo de Castilla, insistiendo en que Lope se había ausentado de la Corte y que no había dejado procurador, por todo lo cual pidió de nuevo la licencia para poder proseguir la impresión de las comedias, detenida por la demanda del poeta. Lope volvió a Madrid sobre el 18 de agosto, porque se le notificó el auto proveído otra vez por Gilimón de la Mota el 21 de agosto a Lope de Vega «en su persona»<sup>24</sup>, que dijo que «no vendió las dichas comedias a los autores para que imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros»<sup>25</sup>. Pero el pleito terminó con sentencia desfavorable para Lope de Vega y de acuerdo con la demanda de Francisco de Ávila, quien obtuvo la licencia y el privilegio de publicar estas obras dramáticas del Fénix el 10 de septiembre de 1616. Si no se hubiera implicado en el pleito, Francisco de Ávila habría obtenido la licencia y el privilegio en julio y se habrían publicado ambas *Partes* antes de finalizar el octubre, sin lugar a dudas. Pero lo extraño es que en estos documentos del pleito y los textos de las dos aprobaciones y del privilegio de la *Parte VII* y *VIII* no se puede hallar referencia alguna a los entremeses — en que figuran los dos que hemos visto —, ni a los bailes ni a las loas, publicados con aquellas 24 comedias, lo que nos hace sospechar que el editor los añadiera después al final del tomo. No sabemos, sin embargo, cuándo concibió la idea ni cómo ni de quién los compró. Tendríamos una ocurrencia demasiado feliz si creyéramos en un posible encuentro de Francisco de Ávila con Gabriel de Barrionuevo, vuelto de Nápoles con el Conde de Lemos en pleno pleito por casualidad. Pero no sería extravagante reconocer alguna intención que tenía el editor al reunir en un tomo dos entremeses que hicieron burla de la vida y obra de Cervantes. Además, le acompaña otra casualidad. A Catalina de Salazar, viuda de Cervantes, le concedieron la licencia y el privilegio para publicar *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, dos semanas después de adquirirlos Francisco de Ávila<sup>26</sup>. Con mayor probabilidad, esta novela póstuma de Cervantes y las *Partes VII* y *VIII* de Lope llegaron a las manos del lector casi al mismo tiempo, o sea, a principios del año 1617. En fin, a los lectores de entonces, por lo menos, les serviría, en sentido satírico, de homenaje a Cervantes la *Parte VIII de las comedias* de Lope de Vega, enemigo mortal suyo, que contenía dos entremeses ajenos, uno en que salen Don Quijote y Sancho Panza y el otro en que sale Cervantes mismo, impresos en el año de su muerte y publicados el año siguiente, casi junto con el *Persiles*, obra póstuma del autor del *Quijote*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>26</sup> Juan Bautista Avallé-Arce, obra citada, pp. 39-40.

## APÉNDICE

Reconstrucción cronológica de los sucesos en el año de la muerte de Cervantes

- 29-II Francisco de Ávila compró 12 comedias lopescas de Juan Fernández.  
 31-II Francisco de Ávila compró otras 12 comedias lopescas de Baltasar de Pinedo.  
 22-IV Se murió Cervantes.  
 14-VI Empezó el pleito entre Lope de Vega y Francisco de Ávila.  
 15-VI El Conde de Lemos salió de Nápoles.  
 16-VI Primera aprobación de las *Partes VII y VIII*.  
 10-VII El Conde de Lemos volvió de Nápoles a Barcelona.  
 16-VII Lope de Vega ya no estaba en Madrid. Había salido para Valencia. Francisco de Ávila había presentado 24 comedias al Consejo de Catilla.  
 26-VII El Conde de Lemos entró en Valencia.  
 Le acompañó la compañía teatral de Hernán Sánchez de Vergas.  
 5-VIII Lope de Vega visitó al Conde de Lemos en el Palacio del Virrey.  
 19-VIII Lope de Vega estaba en Madrid. Había vuelto de Valencia.  
 23-VIII Terminó el pleito.  
 9-IX Aprobación del *Persiles*.  
 10-IX El rey dio la licencia y el privilegio a Francisco de Ávila para publicar las *Partes VII y VIII*.  
 24-IX Privilegio del *Persiles*.  
 4-XII Errata de las *Partes VII y VIII*.  
 9-XII Tasa de las *Partes VII y VIII*.  
 15-XII Errata del *Persiles*.  
 23-XII Tasa del *Persiles*.

<sup>22</sup> Juan Baudouin Avall-Arce obra citada, pp. 39-40.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 22-26.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 22.

ANTONIO BERNAT VISTARINI

ALGUNOS MOTIVOS EMBLEMÁTICOS  
 EN LA POESÍA DE CERVANTES

Sólo gracias a muy recientes estudios se empiezan a tantear los enlaces entre la obra de Cervantes y el mundo de los libros de emblemas<sup>1</sup>. De un modo intuitivo podría pensarse que la escritura cervantina debiera ser un lugar privilegiado para contemplar cómo la ficción o, si se quiere, la creación literaria en sentido amplio, adaptaba los por entonces muy difundidos modos de la representación emblemá-

<sup>1</sup> Alvarez, Marisa C., «Emblematic aspects of Cervantes' Narrative Prose», en *A Celebration of Cervantes on the Fourth Centenary of «La Galatea», 1585-1985. Selected Papers*, ed. J. Allen, E. Rivers y H. Sieber, Número especial de *Cervantes* (Invierno 1988), 1988, 149-158. Alvarez, Marisa C., «Ut Pictura Poesis: Hacia una investigación de Cervantes, *Don Quijote* y los emblemas», *Dissertation Abstracts International*, 50.4 (1989). Arco, Ricardo del, «Las artes y los artistas en la obra cervantina», *Revista de Ideas Estéticas*, VIII.32 (1950), pp. 365-389. Cull, John T., «Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67.3 (1990), pp. 265-277. Cull, John T., «Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quixote*», *Hispania*, 75.1 (1992), pp. 8-17. Cull, John T., «Emblem motifs in *Persiles* y *Sigismunda*», *Romance Notes*, XXXII.3 (1992), pp. 199-208. Damiani, Bruno M., «Actio' in Cervantes *Galatea* and the Visual Arts», *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literatur Wissenschaft*, 21 (1986), pp. 78-83. Egado, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», Levisi, Margarita, «La función de lo visual en 'La fuerza de la sangre'», *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 56-69. Levisi, Margarita, «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1978), pp. 293-325. Lokos, Ellen D., «El lenguaje emblemático del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 9 (1989), pp. 63-74. Márquez Villanueva, Francisco, «La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*», en *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, ed. M.D. McGaha, Easton, Juan de la Cuesta, 1980. Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes the Writer and Painter of Don Quijote*. Columbia, University of Missouri Press, 1988. Selig, Karl-Ludwig, «*Persiles* y *Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 305-312. Selig, Karl-Ludwig, «The Battle of the Sheep (*Don Quijote* I, xviii)», *Revista Hispánica Moderna*, 38 (1974-75), pp. 64-72. Selig, Karl-Ludwig, «Don Quijote, I/8-9 y la granada», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. J.M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, s.l., José Esteban, 1984. 401-407. Selig, Karl-Ludwig, «*Don Quijote* II, 16-17: Don Quixote and the Lion», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. L. Schwartz y I. Lerner, Madrid, Castalia, 1984. 327-332. Trueblood, Alan S., «La jaula de grillos (*Don Quijote*, II, 73)», en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, PPU, 1989. II: 699-708. Ullman, Pierre L., «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J.M. Sola-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974. 223-238.

tica. Así, Cervantes, de mentalidad tan bien asentada sobre aspectos cruciales del Humanismo renacentista, no habría podido sustraerse tampoco al influjo general del emblema en la imaginación de la época. Otros factores que reforzarían esta suposición tienen que ver con la facilidad cervantina para expresarse a través de máximas, apotegmas o refranes y también con la extraordinaria calidad visual de tantos de sus episodios, descripciones o metáforas. Asimismo, sería común a Cervantes y a buena parte de los libros de emblemas aquella aproximación, cuando menos de intento, de la Poesía a los demás saberes, junto con la búsqueda de una dignificación moral del arte que no renunciase a ninguno de los posibles halagos formales<sup>2</sup>. Por último, tampoco habría que olvidarse del contacto de Andrea Alciato (fundador de la emblemática como género) con Erasmo y la articulación cervantina entre — usando términos de Marcel Bataillon — el «humanismo erasmista» y el «humanismo jesuítico»<sup>3</sup>, es decir, el eje central de creación de los libros de emblemas españoles.

Desde otro ángulo, sin embargo, se podría también considerar en contra de estos elementos la acción de cierto relativismo moral cervantino que forzosamente ha de malcasar con la severidad apodictica de las máximas morales emblemáticas — sin que chispee irremisiblemente la ironía —; y sería conveniente notar el ceño con que su combativa antipedantería pueda acoger la profusión de autoridades de que gusta adornarse el emblema.

Ahora bien, lo que es indudable es el conocimiento de la obra de Andrea Alciato por parte de Cervantes. Puede que hubiera leído el *Emblematum liber* (1531) directamente, no está demostrado, pero sí es fácilmente constatable su conexión con el mismo por medio de Juan de Mal Lara<sup>4</sup> y los círculos humanistas y su atenta lectura de la (mediocre) versión española de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549). Desde 1549 (dos años después de su nacimiento) hasta 1616, además de a las citadas obras, pudo acceder Cervantes, por ejemplo, a la importantísima edición comentada de Alciato que hizo El Brocense (Lyon, 1573), o incluso a la difundida *Declaración magistral de los emblemas de Alciato* de Diego López (Nájera, 1615). Pero sobre todo, me ha parecido interesante cotejar para este trabajo la producción emblemática española, es decir, en castellano y no meramente traducida, que Cervantes pudo haber visto. Así, y cronológicamente, los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán (Amberes, 1557), el *Norte de*

<sup>2</sup> Es un tema largamente estudiado desde que lo expusiera Américo Castro en 1925 en *El pensamiento de Cervantes*.

<sup>3</sup> *Erasmo y España*, Madrid, F.C.E., 1983, 777-801. No hace falta insistir en el conocido impulso que dieron los colegios jesuitas a la literatura de emblemas y que ha estudiado ampliamente G.R. Dimler en un buen número de trabajos.

<sup>4</sup> Ver Karl-Ludwig Selig: «The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*», *Hispanic Review*, XXIV (1956), 26-41. Juan de Mal Lara también habría escrito una pérdida *Declaración sobre Alciato*.

*Ydiotas* de Francisco de Monzón (Lisboa, 1563), las *Empresas morales* de Juan de Borja (Praga, 1581), los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1589) y la colección de igual título de su hermano Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1610), los *Discursos del amparo de los legítimos pobres* de Pérez de Herrera (Madrid, 1598), las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Madrid, 1599) y las *Empresas espirituales y morales* de Francisco de Villava (Baeza, 1613)<sup>5</sup>.

Pero es que aunque no pudiera comprobarse el conocimiento directo de Cervantes de ningún libro de emblemas, no por ello se le podría leer al margen del impacto de un género que, desde el *Emblematum Liber*, levantó, «en los intelectuales renacentistas atentos a las necesidades comunicativas, una oleada de interés renovado por los lazos posibles entre *ars pictura*, *ars poesis*, y *ars rhetorica*»<sup>6</sup> (y que, por cierto, acabarían haciendo del «ut pictura poesis» horaciano un *topos* abusivamente frecuentado<sup>7</sup>). En el asedio de los textos cervantinos desde esta línea, obviamente, algunos rendirán mejor, como es el caso claro del *Persiles*, que muy hábilmente ha revelado John Cull (art. cit.), pero también han librado lecturas enriquecedoras *La Galatea*, el *Quijote* y las *Ejemplares*. Por lo que hace a la poesía, sólo alguna cala se ha intentado en el *Viaje del Parnaso*<sup>8</sup>.

Se puede abordar ahora una consideración global del corpus poético, a sabiendas de su heterogeneidad<sup>9</sup>. Hemos apartado los versos dramáticos pero no los insertos en la prosa<sup>10</sup> y hemos procedido a la

<sup>5</sup> Sigo la obligada orientación establecida por Pedro Campa: *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press, 1990. Por supuesto, otros muchos libros de emblemas publicados a partir de 1534 pudieron caer en manos del novelista tanto en Italia como en España, además de otros textos alejados como los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma (Madrid, 1600-1612), etc. Desde sus primeras armas poéticas en los tiempos del Estudio con López de Hoyos, Cervantes se sumía en el ambiente emblemático de las fiestas y celebraciones.

<sup>6</sup> Dominic La Russo, «Rhetoric in the Italian Renaissance», en James J. Murphy (ed.): *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, UCP, 1983, 37-55. (Trad. mía).

<sup>7</sup> Ver, p.e., Rensselaer W. Lee: «Ut pictura poesis». *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: «La manipulación humanística del lema horaciano: historia de un abuso interpretativo», en su libro *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos 1988, pp. 16-27.

<sup>8</sup> Lokos, Ellen D., «El lenguaje emblemático del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 9 (1989), pp. 63-74. No conozco estudios similares sobre el teatro, apesar de que literariamente, como dice Aurora Egido, «es la forma emblemática por excelencia» («Sobre la letra de los emblemas y primera noticia de Alciato en España», Prólogo a la ed. de Santiago Sebastián de Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, p. 13).

<sup>9</sup> Advierte Aurora Egido (cit. p. 12) de que «antes de adentrarse en el terreno de la teorización convendría ampliar y sistematizar catálogos e ideas». Estas páginas tienen, pues, algo de búsqueda positivista previa a interpretaciones que exigen una fundamentación mayor.

<sup>10</sup> De esta forma, empleamos el conjunto de las *Poesías completas* que publicó Vicente Gaos (Madrid, Clásicos Castalia, 1981). Citamos los poemas por esta edición, aunque la cotejamos con Elias Rivers (ed.): *Viaje del Parnaso y Poesías varias*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1991.

doble observación dentro de los textos de *estructuras* y *funciones* emblemáticas, por un lado, y de *motivos* emblemáticos por otro; en el bien entendido de que las imágenes, ideas y lecciones morales del emblema rara vez son originales y que, como ya apuntaba Juan de Horozco: «Para Emblema no importa sea propia o sea agena, porque no se mira sino a lo que enseña». Así, siempre habrá que proceder con alguna cautela a la hora de asentar alegremente atribuciones genéticas — que pueden tener una tercera fuente común —, o de dejarse llevar por incitadoras similitudes de tipo visual. A veces, con todo, saltan a los ojos paralelismos inevitables. Por ejemplo, y en un sentido inverso al que aquí planteamos, es decir, en el de la influencia en la emblemática del *Quijote*, ¿por qué no poner en contacto la imagen, tan subrayadamente visual, que cierra sin cerrar el capítulo noveno — don Quijote y el vizcaíno espadas en alto — con la famosa empresa LXXV de Saavedra: «Bellum colligit qui discordias seminat»<sup>11</sup>? En ella, unos luchadores enterrados hasta las rodillas, blandiendo al aire sus espadas, intentan herirse. La empresa de Saavedra se basa en un conocido mito que trata también Cervantes — de manera más burlesca — en el *Viaje del Parnaso*, cuando Apolo siembra de sal el campo de batalla para que de la sangre que han vertido los malos poetas no nazcan poetastros — como se nos cuenta, en el viaje de los Argonautas, que nacieron guerreros de los dientes de serpiente sembrados en Colcos por Medea —. Y Saavedra conocía bien el *Viaje del Parnaso*. Cervantes describe la estampa de la pelea irresuelta tal como la ve toscamente dibujada en el cartapacio árabe que continúa la historia y que compra por medio real en Toledo. El espeluznante elemento de la imposibilidad de moverse de los guerreros hasta que uno, o los dos, mueran, tan claro en la empresa, está representado en el *Quijote* por el deseo que manifiesta el vizcaíno de huir o bajar de la mula («que era de las malas de alquiler», p. 136) sin conseguirlo. La mula, ya «de puro cansada y no hecha a semejantes niñerías, no podía dar un paso». El vizcaíno, pues, está *sembrado* y don Quijote impedido e inmovilizado por el primer gran golpe recibido. Los dos, como se hieran, van a morir «... por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada...» (p. 139). Con esta promesa de mayores males, de cosechar más guerra, se aplaza el episodio. No olvidemos que en esta fase de la novela apenas se detecta aún en don Quijote ningún indicio de su posterior evolución hacia actitudes más mesuradas o prudentes<sup>12</sup>: estamos todavía en el tiempo de sembrar discordia: «bel-

<sup>11</sup> Jesús M<sup>a</sup> González de Zárate habla, a su vez, de la inspiración de Goya en esta empresa para la creación de su «Duelo a garrotazos» en «Las empresas políticas de Saavedra Fajardo: antecedentes gráficos y trascendencia artística», en Saavedra Fajardo: *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, (ed. facs.), Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, pp. LIII-LXXX.

<sup>12</sup> Ver Cull, John T., «Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67.3 (1990), 265-277.

lum colligit qui discordias seminat». Es decir, hay imágenes que fácilmente crean un tejido de asociaciones e incitaciones hermenéuticas sobre el mismo fondo usado por la emblemática pero que no es lícito tensar demasiado.

Sin salir de la poesía, fácilmente comprobamos cómo Cervantes lleva a cabo en el *Viaje del Parnaso* una auténtica taracea de imágenes, aunque quizá con menor fecundidad de la que cabría suponer. Por ejemplo, sería de esperar la construcción de imágenes simbólicas de concomitancia emblemática en varios casos muy idóneos en los que, sin embargo, ésta se nos acaba escamoteando. Es el caso del «Destino» del inicio del poema, «sobre las ancas» del cual llega el poeta a Cartago. No se visualiza ese «Destino» al que se ha empezado a personificar, y sólo tiene «ancas» por un proceso de asociación inmediata con el desventurado jumento de Caporali. De hecho, en este fragmento, nos cuesta bastante decidir si el camino lo recorre a pie o sobre cualquier tipo de cabalgadura. Igualmente, a principio del Capítulo IV, llama la atención el desarrollo tan escasamente visual de la personificación de la Poesía, y lo mismo ocurre con la demorada presentación de la Vanagloria en el Capítulo VI. Con todo, Cervantes acude constantemente a un acervo de elementos visuales simbólicos que esconden y ofrecen a la vez, de la manera más económica para el lector avezado, un cúmulo de significados que hay que descifrar o completar, sobre todo en su sentido moral último, acudiendo a los emblemas que los reproducen y fijan: La roca o el risco inamovible combatido por las olas del mar (II, vv. 118-20), la hiedra en el muro de la inmortalidad o la vid y el olmo, el laurel, la palma y la vegetación simbólica del «artificioso» jardín en que reposan los poetas al llegar al Parnaso al final del Capítulo III; el caduceo de Mercurio, el poeta como cisne, la calva ocasión, la rueda de la Fortuna, la Horas, los cuervos, las calabazas en que Venus convierte a los poetas, el girasol, el laberinto, el gusano de seda, el farol, son imágenes que espejean en la literatura emblemática y necesariamente contrastables sobre ella para ahondar en un significado moral ya instalado, desde ahí, en la imaginación colectiva. Del mismo modo, encontraremos en el *Viaje*, a Cervantes adoptando la estructura del emblema para la construcción de imágenes de tipo visual, inicialmente enigmáticas, que paso a paso se van llenando de contenido. Es el caso de la Vanagloria antes citada (Cap. VI), o, más evidentemente, el de la presentación de los seis poetas religiosos del cap. IV. No podemos analizar todos los casos, pero sí quizá detenernos en alguno menos inmediato y escuchar sus resonancias.

En el cap. III, por ejemplo, leemos un terceto en que de pasada se nos describe retóricamente el navegar de la embarcación de los poetas:

«Hendía en tanto las neptúneas salas  
la galera, del modo como hiende  
la grulla el aire con tendidas alas» (100-102)



Un lector desprevenido pasará por alto la comparación o la reducirá como paralelo asociativo, de simple valoración positiva, entre la nave tranquila en su viaje sobre el mar con las velas desplegadas y el vuelo majestuoso de la grulla. Pero desde Alciato, y dentro de la literatura emblemática española — de la que hemos dicho que no vamos a salir —, la grulla es animal de atribuciones simbólicas precisas, conocidas y reiteradamente aducidas desde los antiguos tratados pasando por los bestiarios medievales<sup>13</sup>. En nuestros emblemistas, la grulla es «el ejemplo más sabio del reino animal en relación con la prudencia»<sup>14</sup>, sólo por eso quedaría motivada su aparición: para resaltar de la manera más económica posible la peculiar seguridad de este concreto viaje por mar, caso siempre peligroso. Además, ya en el emblema XVII de Alciato se implementaba este valor de la prudencia con el de ejemplo para quien quisiera dirigirse directa y rápidamente hacia un fin propuesto: en efecto, las grullas «cuando vuelan llevan cogida con la pata una piedra para no detenerse y para que no las desvíen de su camino las rachas de viento contrarias»<sup>15</sup>. No obstante, si Cervantes conocía cualquiera de los emblemas en que aparece este animal, no podía escapársele tampoco que su ejemplificación de la prudencia se suele llevar aparejada la cautela silenciosa. Ya Diego López apuntaba que «otros dicen que llevan estas piedras en la boca (...) para que no tengan ocasión de graznar, no ser conocidas por el canto, y desta manera puedan pasar seguramente» (pp. 100-101)<sup>16</sup>; y el propio Cervantes volverá a manejar la imagen con este sentido específico hacia el final del *Persiles* (ed. Avallé Arce, Castalia, p. 331). El bajel de los poetas es cualquier cosa menos silencioso; sólo unos pocos versos antes, la descripción roza el estruendo: «uno cantó que la amorosa llama / en mitad de las aguas le encendía, / y como toro agarrochado brama. / D'esta manera andava la poesía / de en uno en otro, haziendo

<sup>13</sup> En el conjunto de obras que usamos, lo representan, además de Alciato en dos ocasiones, Juan de Borja y Francisco de Villava. Más adelante aparecerá en otros emblemistas españoles como fray Antonio de Lorea (*David Pecador y David Penitente. Primera y Segunda Parte. Empresas morales político-cristianas*, Madrid, 1674) o fray Alonso Remón (*Discursos Elógicos y Apologéticos. Empresas y Divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca San Pedro de Nolasco*, Madrid, 1627).

<sup>14</sup> Santiago Sebastián, Alciato (cit.), p. 48.

<sup>15</sup> Ed. cit., p. 48 (trad. de Pilar Pedraza).

<sup>16</sup> Este es en concreto el emblema de Borja: «Los daños, que el hablar demasiado ha hecho en el Mundo, son tantos, y tan sabidos, que no ay pensar, que en tanta brevedad, como aquí se guarda, se podría dezir, ni la menor parte dellos; ni por lo contrario se podrá alabar, quanto es razón la virtud del silencio; baste dezir que puede tanto el callar, que haze, que el necio sea tenido por discreto, si callare... de las Gruas escriven los Naturales, que quando passan por el Monte Tauro, porque no las sientan las Aguilas, passar graznando, toman unas piedras en la boca, y con esto van seguras en su viaje: y así se da a entender, que del callar es la paga cierta; pues sabemos de muy pocos que se ayen arrepentido de haver callado, y muchos que llorarán para siempre, lo mucho que han hablado» [Primera parte 40-41]. Borja, según Selig, Cull, etc. parece ser el emblemata más conocido de Cervantes.

que hablasse / éste latín, aquel algaravía» - III, 34-39). No creo arriesgado, pues, afirmar que Cervantes estaba proponiendo en última instancia una lectura irónica de la comparación entre la grulla y el navío alborotado de poetas que braman o graznan, por debajo de la asociación visual primaria de velas y alas desplegadas y dentro de un terceto de ejecución tan paródicamente elevada. Una motivación marginal, que aquí no podemos desarrollar, de esta asociación nave-grulla podría encontrarse en la *Descripción de la Galera Real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, de Juan de Mal Lara que, además, tradujo el citado emblema de Alciato (p. 182)<sup>17</sup>.

Podemos ver otro caso del *Viaje del Parnaso* en que una expresión de tipo proverbial encuentra su completo sentido en algún libro de emblemas. Es en el capítulo III, cuando leemos una sentencia que de nuevo apela al bestiario simbólico. El narrador, después de haber contemplado el espectáculo de los poetastros transformados en calabaza<sup>18</sup> se queda tan impresionado que desde entonces cada vez que ve a un poeta, dice, «luego se me figura ver un cuero / o alguna calabaza (...) / Y no sé si lo yerre o si lo acierte / en que a las calabazas y a los cueros / y a los poetas trate de una suerte»; y añade acto seguido el terceto que queremos comentar:

cernícalos que son lagartijeros  
no esperen de gozar las preeminencias  
que gozan gavilanes no pecheros (V, 241-249).

La primera decodificación emblemática de esta última imagen podría partir de uno de los emblemas de Alciato en su serie dedicada

<sup>17</sup> La galera de Don Juan de Austria iba adornada de «historias, fábulas, figuras empresas, letras, Hieroglyphicas, dichos y sentencias» para que «sirva de libro de memoria que a todas horas abierto amoneste al Señor Don Juan en todas sus partes lo que deue hazer» (*Obras del Maestro Juan de Malara*, Tomo I, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1876, pp. 14-15). Es la prudencia la lección más constante, y el silencio prudente está aconsejado entre estos recordatorios visuales de la galera/libro por medio de la imagen de «un labyrintho, y enmedio donde estaua el Minotauro, un hombre con el dedo en la boca, que fuera Harpócrates Dios del Silencio entre los egipcios, y una letra que dixera *Innocte consilium*» (p. 29). Y le siguen a continuación otros símbolos de la prudencia como los Alciones, el *Festina lente*, Palas, etc. (pp. 30-39). El último cuadro corresponde a una bandada de grullas vigilada por una centinela (p. 44). Más adelante reaparecen las grullas con los significados dados por Piero Valeriano y con el lema *Prudentia firmat*, la prudencia fortalece (pp. 179-183); aquí es donde se traduce el epigrama de Alciato.

<sup>18</sup> Nos parece evidente aquí la presencia de la crítica de Ercole Tasso (*Della realtà e perfezione delle imprese*, Bérgamo, 1612, pp. 258 y ss.) a la empresa elegida por los Accademici Intronati: una calabaza y dos manos de mortero. Dice E. Tasso: «Aquellos primeros fundadores de una tan ilustre y famosa Academia eran representados, si podía dar crédito a mis ojos, por una de esas calabazas que, una vez están secas y vacías, sirven para guardar la sal... estas calabazas cuando son golpeadas, no importa cuan levemente, por dentro o por fuera, hacen un grande y pasmoso ruido». Cf. el comentario algo jocoso que a todas estas frecuentes disquisiciones teóricas sobre las empresas hace M. Praz: *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1990, p. 96.

al honor, el CXXXIX: «Imparilitas» (La desigualdad), donde un halcón, cumpliendo la misma función simbólica que los gavilanes del terceto de Cervantes, ignora en su superioridad y libertad a las otras aves — grajos, gansos, ánades — atados al suelo o incapaces de levantarse a su altura. Igual que en Cervantes, Alciato se refería a la desigualdad de ingenios entre los poetas, y en la *subscriptio* del emblema nos dice: «Así como el halcón, volando muy alto, corta el aire sutil, mientras que el grajo, el ganso y el ánade pacen en el suelo; así el inmenso Pindaro canta sobre los cielos, y Baquilides sólo sabe reptar por la tierra» (p. 181). Diego López, en sus comentarios, refuerza más el sentido moral general implícito en el epigrama del italiano hablando de cómo «siempre andan por tierra» quienes «siguen y buscan las cosas más comunes y vulgares» (pp. 181-182). Pero, de hecho, no nos parece suficientemente fuerte el tejido de similitudes como para establecer una relación directa. Juan de Borja es el otro emblemista de nuestro repertorio que utiliza un halcón en su obra. En este caso, la *inscriptio* nos avisa de que se trata de una reflexión sobre la libertad; pero sobre la «libertas perniciosa», la libertad dañosa. El halcón que vuela con la lonja de cuero colgando corre peligro de engancharse y morir ahorcado: «de la misma manera el hombre que, estando enlazado en los vicios, quisiere aún más libertad, querrá lo que menos le conviene y más daño le ha de hacer» (Primera Parte, 138-139).

El *Viaje del Parnaso* ve la luz en 1614. Un año antes, en 1613, Francisco de Villava publicaba en Baeza el libro que creemos que pudo tener presente Cervantes al escribir este terceto. Se trata de las *Empresas espirituales y morales*. En la empresa trigésimoctava de la Segunda Parte encontramos la única mención concreta de un cernícalo — ya no halcones ni gavilanes — que hemos hallado entre los emblemas españoles consultados. Se representa en el grabado al ave volando sobre unos reptiles que están en el suelo. El tema se enuncia como «Del fingido», y la *subscriptio* dice:

Quien mirare al cernícalo cerniendo,  
Por esos ayres con gallardo buelo,  
Por ventura dirá que entreteniéndose,  
Se anda gozoso al respirar del Cielo.  
Y es que con ojos fáciles barriendo,  
Va por las reptilias del humilde suelo,  
Quantos pues ay con buelo soberano,  
Que el ojo tienen en el cebo humano (f. 73r)

Tanto en la ejemplificación del fingimiento hipócrita como tema central, como en las imágenes y el léxico usado coinciden plenamente Cervantes y Villava. Si leemos la explicación en prosa que da Villava del emblema aún quedan más claras las concomitancias y el exacto valor que Cervantes está dando a la imagen enunciada de manera tan sentenciosa:

Pues como las obras de los fingidos sean buenas de suyo, y pequen por la intención con que las hazen, dan ocasión a que se engañen los ojos, y esto es contra el buen orden natural, pues nunca naturaleza suele hacer frutos fingidos y mentirosos (...) así lo hazen los hipócritas fingidos, que no les dura más su invención de quanto no se les ofrece el interés. Bien semejantes a lo que haze el cernícalo lagartijero, que parece que se anda floreado en el aire por gozar de las mareas del Cielo, y está mirando las viles sabandijas en que ha de hazer la presa (...) Son simbolo de los que parece que están contemplando en cosas altas y sublimes, y andan a caça de sus intereses.

Es la misma crítica que realiza constantemente Cervantes a los poetas, a los malos poetas, a lo largo de todo el *Viaje del Parnaso*: «Son simbolo de los que parece que están contemplando en cosas altas y sublimes, y andan a caza de sus intereses». Miguel Herrero García, en su profusa anotación del *Viaje* no alcanzó a interpretar el sentido de estos versos, y al llegar al término «lagartijero», dice: «Es adjetivo, a mi juicio, creado por Cervantes. No le he hallado en ningún autor contemporáneo» (p. 730). La anotación de Herrero García, obviamente, refuerza la posibilidad de una relación genética directa entre ambos textos: de Villava a Cervantes.

Un último ejemplo del *Viaje del Parnaso* nos permite multiplicar inesperadamente el significado malicioso de una imagen. Dentro de la ya mencionada presentación emblemática de la Vanagloria en el cap. VI, Cervantes nos dice que al posar los ojos sobre ella, «lleno de admiración, colmo de espanto»,

Yo no sabre afirmar si era donzella,  
aunque he dicho que sí, que en estos casos  
la vista más aguda se atropella;  
son por la mayor parte siempre escasos  
de razón los jüyzios maliciosos  
en juzgar rotos los enteros vasos (VI, 97-99)

Otra vez nos encontramos con una formulación sentenciosa, levemente enigmática, y que incluye en su interior una imagen visual simbólica. Que estamos en un momento de ánimo especialmente zumbón de Cervantes lo delata, como en el caso anterior de la grulla, una peculiar torsión retórica. Aquí, nos sobra para ponernos sobre aviso las violentas contradicciones *in abjectis* entre el relativo «por la mayor parte», el absoluto «siempre» y el relativo «escasos» (*son por la mayor parte siempre escasos...*). Cervantes nunca nos defrauda cuando se le indagan este tipo de juegos.

Si pasamos a analizar el proceso que se nos describe y las ideas tal como acuden a su pluma, observamos que todo el episodio en que se incluyen estos tercetos está regido por el juego de las apariencias; en él la vista es el sentido primordial y la acción reiterada la de ver o escrutar. Otra chocante redundancia nos subraya la entrada en el inestable ámbito de lo burlesco: «puse en ella los ojos y vi en ella»

(92); pero en el caso de la doncellez ha de confesar «que la vista más aguda se atropella» (96). Si dejamos de lado un momento la designación metafórica obvia del sexo femenino con el término «vaso», reprimamos la imagen y nos ponemos ante un vaso real en función emblemática de contenido moral, Juan de Borja nos dará la clave de la carga de profundidad cervantina. En esa tradición literaria que tanto ha jugado con la imposibilidad de determinar la virginidad de la mujer, la vista es un sentido inútil o, más que inútil, mendaz. Exactamente igual ocurre, viene a decirnos Cervantes — elidiendo los nexos de la comparación al modo propio de la literatura emblemática —, con la determinación de la impermeabilidad de un vaso; y como con él, sólo hay una manera de averiguar ciertamente si está entero: usándolo. Este es el emblema de Juan de Borja, que, por lo demás, trata exactamente el mismo asunto que Cervantes está tocando: la ambición infundada, la vanidad. Su lema, *si infunderis dignosces* (si le pruebas verás si está sano) (Primera parte, 86-87), aparece sobre el grabado de un vaso vacío. Borja nos explica el emblema diciendo que los altos oficios «por la mayor parte no los alcanzan sino los ambiciosos y importunos», mientras que «los virtuosos y modestos (...) quedan olvidados en los rincones». Pero que, «así como se prueba el vaso, si está entero, con echarle algún licor, de la misma manera *el emplearle y exercitarle será la prueba para conocer si tiene las partes necesarias...*».

Por tanto, los únicos que no «son por la mayor parte siempre escasos / de razón» serán quienes hayan comprobado por propio «empleo y ejercicio» la verdad de sus palabras, sin hablar sólo por lo que les parece. Así adquiere pleno sentido el juego contradictorio, aparentemente absurdo, con que se definían aquellos «juicios maliciosos». Cervantes nos hace ir al severo mundo de la moralidad emblemática y desde allí nos lanza, sin perder en absoluto las profundidades de la imagen simbólica, al ámbito de lo burlesco. También desde ahí se entiende mejor su interés en dejar bien claro que él no puede decidir nada sobre este asunto, «Yo no sabré afirmar si era doncella», que es lo mismo que afirmar que él con la Vanagloria no ha tenido el trato necesario.

Esta concomitancia con un emblema de Juan de Borja que hemos encontrado viene a sumarse a otras mencionadas por otros críticos y empiezan a permitir afirmar con poco margen de duda que Borja, en su primera edición, es uno de los emblemistas mejor conocidos por Cervantes.

Sobrepasa con mucho los límites de esta comunicación exponer todos los usos de imágenes emblemáticas en la poesía de Cervantes. Pero quisiera apuntar algún ejemplo fuera del *Viaje del Parnaso*. Miraremos sólo unos versos de *La Galatea* y uno de los poemas sueltos.

En el primer caso, la iconografía emblemática nos ayuda de nuevo a recuperar un significado moral implícito; se trata de aquellos enig-

mas que se cruzan los pastores al final de *La Galatea* con el único propósito declarado, en palabras de Aurelio, de «no cansar tanto nuestros oídos con oír siempre lamentaciones de amor y endechas enamoradas» (474). Es evidente que, como en otras ocasiones en la obra de Cervantes, aquí la moralización se relega delicadamente a un plano secundario que el lector deberá recalificar; y no hace falta señalar, de entrada, la relación entre la emblemática y los acertijos, jeroglíficos y enigmas, que la novela pastoril ya había usado. Al menos tres de los ocho propuestos tienen un paralelo muy preciso no sólo en la simbología emblemática sino con emblemas concretos. Las «tijeras de despabilar» del enigma de Nísida, además de en Núñez de Cepeda, se encuentran en los *Emblemas Morales* de Covarrubias (Cent. 3, emb. 60, f. 260). Es su emblema «*Ut magis luceat*» y la *subscriptio* hace muy explícito el significado oculto en el enigma cervantino:

*Sería muy posible el apagarse,  
Si la tixera prende en lo que es hilo:  
Y el que reforma a otro, si es esquivo  
Matará, cortando por lo vivo*

Por lo demás, Cervantes había usado algunas páginas atrás exactamente la misma formulación sentenciosa que Juan de Borja en su emblema sobre la vela (Segunda Parte, 174-175), al comparar Damón a la vida con una vela «que cuando muere, más su luz aviva» (Libro II, p. 145, vv. 24-26). El lema de Juan de Borja decía «Cuanto más breve, más luz da» y se aplicaba igualmente a la necesidad de lucir espiritualmente más viendo llegar el fin de los días, las postrimerías, imagen barroca por lo demás muy usada.

La siguiente adivinanza, la de Arsindo, también tiene su representación visual en Borja (Segunda Parte, 424-425)<sup>19</sup>, con su consiguiente amplificación moral. El carbón, o mejor las brasas, es en ambos autores símbolo de la dificultad de encubrir las pasiones. «Latet» («está escondido») es la *inscriptio* de Borja. Y dice Cervantes: «tiene el aspecto de sombra / de fuego la condición». Uno no debe fiarse ni de sí mismo, dice Borja, y no porque ya haga tiempo que las pasiones no le asaltan significa que estén apagadas «... no deve fiar de sí nada, hasta verse del todo ceniza, temiendo siempre que en ella esté escon-

<sup>19</sup> Ver tb. el emblema de la hoya de carbón de Covarrubias (Cent. 2, Emb. 4, f. 104). El antecedente común está en la imaginería petrarquista. Covarrubias señala como fuente suya a Petrarca, soneto 28; y su lema es: «Difuor, si legge com' io dentro avampi». Para el importante contacto entre emblemática española e iconografía petrarquista, hay que señalar los trabajos de Pilar Manero Sorolla, nos interesa aquí especialmente este dedicado a centrar el juego petrarquismo/antipetrarquismo de la poesía cervantina: «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 755-779.

dido el fuego de sus propias pasiones». Vemos, pues cómo estos enigmas se imbrican con el tema y las historias narradas en la novela. Pero creemos que todavía se amalgama mejor y deja de ser un mero pasatiempo de sobremesa la muy breve que propone Timbrio. Dice:

*¿Quién es el que a su pesar,  
mete sus pies por los ojos,  
y sin causarles enojos,  
les haze luego cantar?  
El sacarlos es de gusto,  
aunque, a veces, quien los saca,  
no sólo su mal no aplaca,  
más cobra mayor disgusto*

La solución es el cepo, un hombre con grillos. Pero, a diferencia de los demás que se averiguan sin ningún problema, éste pone en serios aprietos a Nísida, que en la rueda establecida es a quien le toca ahora responder. Orompo tendrá que socorrerla, y se excusará por ello «porque veáis, pastoras, si tenía yo razón de imaginar que quizá ninguna de vosotras había visto en toda su vida cárceles ni prisiones» (480). Pero Timbrio, caballero jerezano, está, en realidad, más implicado en el doble fondo de la imagen desde su condición no originariamente rústica. El lector que la haya visto una sola vez recordará inevitablemente una imagen de Alciato, la titulada «Los cortesanos» (178), en la que se representa a un hombre bien ataviado y con los pies metidos en un cepo, y a la que Diego López pone el comentario: «Esta emblema haze Alciato contra los que se crían en los palacios que parece que están con prisiones y que no ay quien los saque de aquella vida» (p. 345). Valgan, pues, estos ejemplos para ver cómo se enriquece con un significado simbólico preciso que repercute en la caracterización exacta de los personajes lo que era un mero juego de adivinanzas. Como tantas veces, Cervantes vivifica los conceptos abstractos encarándolos en la concreta biografía del personaje.

De la larga lista de imágenes presentes tanto en la emblemática como en la poesía de Cervantes se deduce no sólo una comunidad de fuentes sino también un concreto conocimiento del género por parte de nuestro escritor<sup>20</sup>. Con todo, es necesario recalcar la distancia que

<sup>20</sup> No me resisto a incluir algo de esta lista. Doy en primer lugar la numeración de los poemas de la edición de Vicente Gao y tras la coma los versos. «Roto espejo» (3, 26); «es el secreto la puerta y la honestidad la llave» (11, 4-7); roca = Fé (12, 34-36; 26, 31-33); diamante = dureza arquetípica (12, 74; 31, 115-6); la vid y el olmo (21, 9-11; 131, 65-72); representación del tiempo alado (23, 81-83); laberinto (26, 31-33; 168, 9-11); Fénix (29, 40; 30, 170); «Aro en el mar y siembro en el arena» (30, 73-75); Muerte igualadora en la sinécdoque de la «hoz» (34, 45-48); arquetipos de dureza: «mármol, diamante, acero, / alpestre y dura roca, / robusta, antigua encina, / roble que nunca inclina / la altiva rama al cierzo que le toca» (34, 134-140); abejas (36, 26); las «sirenas» del mundo engañoso (38, 9-11); Girasol o heliotropo (38, 129-134); encadenamiento de imágenes enigmáticas y emblemáticas para la definición imposible del amor: laberinto, gusano de seda, raíz, flor entre espinas,

adopta Cervantes respecto del emblema. Dentro de su poesía podemos encontrar algunas afirmaciones claramente contrarias al desarrollo excesivamente sensorial de los versos, al acudir a imágenes y apartarse de lo que debe ser, sobre todo, una combinación agradable e inteligente de conceptos y juegos de palabras. Las ideas morales y las abstracciones en general están habitualmente muy poco visualizadas (poema 119), presentándose con frecuencia como juegos verbales de plasticidad escasa. Desmarcando la poesía amorosa del ambiente pastoril, deja bien a las claras está preferencia en su encomio del *Cancionero* de López Maldonado:

*sin flores, sin praderías,  
y sin los faunos silvanos,  
sin hierbas, sin aguas frías,  
sin ninjas, sin dioses vanos,  
y sin apacibles llanos;  
en agradables conceptos,  
profundos, altos, discretos,  
con verdad llana y distinta,  
aquí el sabio autor nos pinta  
del ciego dios los efectos* (p. 356, 21-30).

Y frente a la moralización algo enigmática, fría y bastante severa del emblema, Cervantes esbozará una última ironía:

*sabios hay que se desvelan  
por sacarles los sentidos,  
y algunos quedan corridos  
cuanto más sobre ello velan.*

farol, espejo (39 y 40); mundo como tela de varios elementos y contrastes (47); la rueda de la fortuna (59, 809-812; 159, 37-40); «jugo de adelfa amarga» (68, 6-10); la calva ocasión (83, 9-11; 172, 21-26); simio que ama a su fea cría (93, 45-48); perlas (131, 85-92; 168, 1-2); mariposa atraída fatalmente por la lumbré (140, 23-30); el Arca de unión (147); lince (160); serpiente que muda la piel entre las rocas (163, 9-12); el águila real que rejuvenece cambiando las plumas (164, 1-6); Dios pintor (165, 2-4); hiedra (170, 12); el crisol y el oro símbolos del sufrimiento fortalecedor (172, 117); la «morada de los celos» es toda ella un emblema con su *inscriptio* en huesos humanos a la entrada (173); pigmeos (176); verdadera *subscriptio* a una *pictura* es el discurso del soldado frente a la máquina simbólica del túmulo de Felipe II (177); avestruz que digiere el hierro (189, 13-14)... Aquí habría que añadir las formulaciones sentenciosas que funcionan como *inscriptio* o cuya similitud con lemas emblemáticos es patente.

Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes. En el ámbito del emblema, dentro de su poesía podemos encontrar algunas afirmaciones claramente contrarias al desarrollo excesivamente anecdótico de los versos, al acudir a imágenes y símbolos que, por lo que debe ser, son demasiado vagos e imprecisos. El lenguaje de conceptos y juegos de palabras, las ideas morales y las abstracciones en general están habitualmente muy poco visualizadas (poema 119), presentándose con frecuencia como juegos verbales de plasticidad escasa. Desmarcando la poesía amorosa del ambiente pastoril, deja bien a las claras esta pretensión en su soneto del Catorce de López Maldonado:

En los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven,  
 en los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven.  
 En los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven,  
 en los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven.  
 En los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven,  
 en los ojos sin poderlos  
 ver los nunca se ven.

De la larga lista de imágenes presentes tanto en la emblemática como en la poesía de Cervantes se deduce no sólo una comunidad de fuentes sino también un concreto conocimiento del género por parte del mismo escritor.<sup>2</sup> Con todo, es necesario recalcar la distancia que

2 Vid. García-Page, M. (1991a), «Algunas notas sobre la 'lengua poética' de Cervantes», en *I Cong. Int. AC* (Almagro, 1991); (1991b), «Usos y valores del adjetivo en Cervantes», en *IV Coloquio Int. AC* (Alcalá de Henares, 1991); (1992a), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», en *Estudios Filológicos. En Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca, Univ. Salamanca, 1992, I, 327-47; (1992b), «Tipología del hipérbaton en Cervantes», en *Recherches en Linguistique Hispanique*, J. Stolidi (ed.), Univ. Provence, 269-79 (*Actas V Colloque de Linguistique Hispanique* (Aix-en-Provence, 19-21 marz 1992)).

existe entre un verdadero conocimiento del lenguaje poético cervantino y un conocimiento anecdótico de sus recursos. OTRAS sean esta sencilla pretensión negativa que con frecuencia se ha asumido sin recelo, sin examen previo, y que permanentemente se cierra sobre el quehacer poético de Cervantes, así como la extrinsecante atención que, no por falta de razón, ha recibido su producción literaria y crítica desde los tiempos del siglo XVIII hasta nuestros días por los que aún hoy, en el ocaso del siglo XX, trascurren las cosas como antes.

EL CULTISMO SINTÁCTICO EN CERVANTES

La poesía de Cervantes aún sigue siendo la parte de su producción artística menos atendida por los estudiosos de su obra. De los no abundantes trabajos dedicados a su producción poética en verso<sup>1</sup>, escasean los que se destinan a hacer un análisis detallado de la lengua poética de Cervantes en general o siquiera de alguno de los fenómenos lingüísticos más recurrentes<sup>2</sup>. Menudean, en cambio, los breves apuntes de valor más anecdótico que lingüístico, o lingüístico-literario, donde se vierten juicios de valor — poco acertados las más de las veces — acerca de la tradicionalmente negada o reducida calidad poética de Cervantes<sup>3</sup>; juicios sin fundamento científico poco útiles, si no estéri-

1 Vid., sin embargo, Blecuca, J.M. (1947), «La poesía lírica de Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Cuadernos de Insula, I, 151-87 (reimp. en *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 161-95); Rivers, E.L. (1973), «Viaje del Parnaso y poesías sueltas», en *Avalle-Arce, J.B. - Riley, E.C.* (eds.), *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis Book Limited, 1973, 119-46; Ruiz Pérez, P. (1985), «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro*, 4, 165-77; Ynduráin, F. (1985), «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, 4, 211-35; Díez de Revenga, F.J. (1986), «Petrarquismo en la lírica cervantina», en *El Renacimiento Italiano* (Actas II Cong. Nacional Italianistas), Salamanca, Univ. Salamanca, 113-21; etc.

También cabe indicar los trabajos que han prestado la atención a algún texto poético cervantino muy determinado: Rodríguez Marín, F. (1947), «Al tóculo de Felipe II», en *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 360-3, y (1947), «Una joyita de Cervantes», *id.*, 351-9; Zamora Vicente, A. (1947), «La epístola a Mateo Vázquez», en *Homenaje a Cervantes*, *op. cit.*, 189-93; Avalle-Arce, J.B. (1957), «La canción desesperada de Grisóstomo», *NRFH*, 11:2, 193-8; Palacín, G.B. (1962), «Sobre el madrigal de Pietro Bembo incluido en *El Quijote*», *Modern Language Journal*, 46, 205-7; Ayala, F. (1974), «El tóculo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 185-200; Laskier, A. (1985), «El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto», *Anales Cervantinos*, 23, 213-9; etc.

2 Vid. García-Page, M. (1991a), «Algunas notas sobre la 'lengua poética' de Cervantes», en *I Cong. Int. AC* (Almagro, 1991); (1991b), «Usos y valores del adjetivo en Cervantes», en *IV Coloquio Int. AC* (Alcalá de Henares, 1991); (1992a), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», en *Estudios Filológicos. En Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca, Univ. Salamanca, 1992, I, 327-47; (1992b), «Tipología del hipérbaton en Cervantes», en *Recherches en Linguistique Hispanique*, J. Stolidi (ed.), Univ. Provence, 269-79 (*Actas V Colloque de Linguistique Hispanique* (Aix-en-Provence, 19-21 marz 1992)).

3 Sobre este particular, vid., entre otros, Castro, A. de (1857), «Cervantes, ¿fué o no poeta?», en *Varias observaciones sobre algunas particularidades de la poesía española* (*Introducción*, V-XLI), BAE, II: 47, IX-XIII; Silvela, E. (1905), *Cervantes, poeta*, Madrid, Imp.

les, para obtener un verdadero conocimiento del lenguaje poético cervantino.

Quizás sean esta secular presunción negativa que con frecuencia se ha asumido sin recelo, sin examen previo, y que permanentemente se cierne sobre el quehacer poético de Cervantes, así como la extraordinaria atención que, no por falta de razón, ha recibido su producción novelística y entremesista de la crítica de todos los tiempos los principales motivos por los que aún hoy, en el ocaso del siglo XX, transcurridas ya cuatro centurias, el autor del inmortal *Quijote* no ha sido reconocido como poeta, como poeta digno y más que digno de un estudio concienzudo, minucioso, completo si es posible, de su lenguaje literario en verso<sup>4</sup>.

Aunque Cervantes practicó, primordialmente en sus comienzos, la poesía lírica castellana de corte popular y tradicional<sup>5</sup>, su obra se va a ver pronto influida por los cánones y códigos vigentes de la poesía renacentista — española (Garcilaso, fray Luis, etc.)<sup>6</sup> e italiana (Petrar-

Revista de Legislación, 5-12; Blanco-Belmonte, M.R. (1916), *Las mejores poesías de Cervantes*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Ed., V-XV; Menéndez-Pelayo, M. (1941), «Cervantes considerado como poeta», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, I, 257-68; Rojas, R. (1948), *Cervantes, poeta lírico. Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta épico*, Buenos Aires, Losada; Diego, G. (1948), «Cervantes y la poesía», *RFE*, 32, 213-36 (reimp. en *Crítica y Poesía*, Madrid, Júcar, 1984, 73-98, y en *Suplementos Anthropos*, 16 [Miguel de Cervantes y los escritores del 27], 1989, 88-96); Cernuda, L. (1965), *Poesía y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, II, 43-57 (reimp. en *Suplementos Anthropos*, 16, o.c., 77-80); Ras, M. (1966), «Cervantes, ¿fue, o no fue, auténtico poeta?», *ABC* (24-abr-1966); Gaos, V. (1979), «Cervantes poeta», en *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 159-79; etc.

<sup>4</sup> Cfr., p.e., los trabajos dedicados al estudio de la lengua del *Quijote*: Hatzfeld, H. (1941), «*El Quijote* como obra de arte del lenguaje», Madrid, CSIC, 1979 (2ª ed. rev. y aum.), anejo 83 de *RFE*; Rosenblat, A. (1971), *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1978 (reel.ampliada de «La lengua de Cervantes», en *Cervantes, Homenaje en el IV Centenario del Nacimiento del Autor*, Caracas, Univ. Central de Venezuela, 1949, 47-129); ...Y, además, Cejador, J. (1905-6), *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha»*, Madrid, 2 vols.; Fernández Gómez, C. (1962), *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, RAE; Caballero, J. (1970), *Guía-Diccionario del Quijote*, México, España Errante; etc.

Sin embargo, resultan insuficientes las observaciones sobre el lenguaje cervantino que cabría esperar en obras como Cuervo, R.J. (1948), «La lengua de Cervantes», en *Cervantes en Colombia*, Madrid, Patronato IV Centenario de Cervantes, 49-71.

<sup>5</sup> Blecua, J.M. (1947), *op. cit.*, esp. 161 ss.; cfr. Valbuena, A. (1940), «Estudio preliminar», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975 (18ª ed.), I, 7-37, esp. 14-7; Güntert, G. (1986), «La poética del primer Cervantes», *CuHA*, 430, 85-96.

<sup>6</sup> Vid., entre otros, Blecua, J.M. (1947), «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, o.c., 141-50 (reimp. en *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, cit., 151-60, y en Rivers, E.L. (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974, 369-79); Gallejo Morell, A. (1948), «La voz de Garcilaso en *Don Quijote*», *Ínsula*, 29,2; Ashcom, B.B. (1951), «A Note on Garcilaso and Cervantes», *HiR*, 19, 61-3; Avallé-Arce, J.B. (1957), «La canción desesperada de Grisóstomo», o.c.; Rivers, E.L. (1983), «Cervantes y Garcilaso», en *Homenaje a J.M. Blecua*, Madrid, Gredos, 565-70. V., además, López Estrada, F. (1952), «La influencia italiana en *La Galatea*», *Comparative Literature*, 4, 162-6.

ca, Bembo, etc.)<sup>7</sup> —, pero también por las convenciones, poco innovadoras, de la lírica manierista (p.e., Herrera)<sup>8</sup> y, sobre todo, barroca

<sup>7</sup> Junto a los clásicos trabajos de Mele, E. (1895), *Un plagio di Cervantes*, Trani, y (1900), «Di alcuni versi di poeti italiani nel *Don Quijote*», *Rassegna critica della letteratura italiana*, 5, 209-13, pueden consultarse, entre otros, Alarcos García, E. (1950), «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes*, Valencia, Mediterráneo, II, 195-235; López Estrada, F. (1952), «La influencia italiana...», o.c.; Fucilla, J.G. (1960), «A Rhetorical Pattern in Renaissance and Baroque Poetry», en *Studies in the Renaissance*, III, 23-48, y (1960), «Cervantes», en *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, anejo 57 de *RFE*, 177-81; Palacín, G.B. (1962), «Sobre el madrigal...», o.c.; Merigalli, F. (1971), «La literatura italiana en la obra de Cervantes», en *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Berlín, 1-15; Díez de Revenga, F.J. (1986), «Petrarquismo...», o.c.; Manero, P. (1989), «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», en *Actas II Coloquio Int. AC*, Barcelona, Anthropos, 1991, 755-79; ...

Pero Petrarca — y sus seguidores — es, sin duda, el modelo más intensa, más frecuentemente imitado por los poetas áureos. Sobre el fenómeno del petrarquismo en general, vid. Fucilla, J.G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, op. cit.; Noferi, A. (1962), *L'esperienza poetica del Petrarca*, Florencia, Felice le Monnier; Guglielminetti, M. (ed., 1977), *Petrarca e il Petrarco. Un'ideologia della letteratura*, Turin, Paravia, etc.

Sobre la influencia en la literatura española, vid., González de Miguel, J.G. (1979), *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Univ. Salamanca; Manero, P. (1986), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, y (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, esp. 83-103; etc. Véanse, además, las dispersas observaciones del clásico Farinelli, A. (1929), *Italia in Spagna*, Turin, Bocca Editori.

Para más información sobre fuentes literarias de Cervantes, vid. Márquez Villanueva, F. (1973), *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.

Convendría completar la visión del arte petrarquista atendiendo a aquellas obras que consideran el petrarquismo convertido en objeto de parodia, en «antipetrarquismo», tal como se ha difundido en, p.e., Fechner, U. (1966), *Der Antipetrarkismus Studien zur Liebes satire in barocker Lyrik*, Heidelberg, y Hösle, J. (comp., 1970), *Texto zum Antipetrarkismus*, Tübingen; así como Allodoli, E. (1931), «L'antipetrarchismo nel Cinquecento», *Annali della Cattedra Petrarquesca*, 8, 69-95; J. Fucilla (1960), «Notes on Anti-Petrarchism in Spain», en *Estudios*, cit., 345 ss. Vid. Manero, P. (1987), *Introducción al estudio...*, cit., esp. 140-52.

Sobre aspectos puntuales, véanse, entre otros, Veres d'Ocon, E. (1951), «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, 1, 249-71; Fucilla, J. (1953), «Una imitación paródica de Pedro de Padilla», en *Relaciones Hispano-Italianas*, Madrid, CSIC, anejo 54 de *RFE*, 123-6; Allen, J. (1979), «Antipetrarquismo en el Romancero General», *Hispano-Italic-Studies*, 2, 17-22; Michalski, A. (1981), «El retrato retórico en la obra cervantina», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 39-46; Colombi, A. de (1983), «Los ojos de perlas de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *NRFH*, 32, 389-402; Sánchez Robayna, A. (1983), *Petrarquismo y Parodia. Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Eds. dell Mall; etc.

<sup>8</sup> Vid. Issacharoff, D. (1981), «Imágenes manieristas en *La Galatea* de Cervantes», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 327-36; Caso, J.M. (1983), «Cervantes, del manierismo al barroco», en *Homenaje a J.M. Blecua*, Madrid, Gredos, 141-50; Ruiz Pérez, P. (1985), «El manierismo...», o.c.; Laskier, A. (1985), «El soneto a la muerte...», o.c. Tales estudios pueden contrastarse con otros de alcance más general, como Curtius, E.R. (1948), «Manierismo», en *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Ed., 19, 303-23; Hocke, G.R. (1961), *El Manierismo en el arte europeo. I. El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama; Orozco, E. (1975), *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, y (1988), *Introducción al Barroco*, Granada, Univ. Granada, 2 vols., *passim*; Aguiar e Silva, V.M. de (1982), «Manierismo e Barroco», en *Teoria da Literatura*, Coimbra, Alme-

(p.e., Góngora)<sup>9</sup>, en la que los procedimientos constructivos heredados se acumulan, se condensan, se retuercen incluso.

Es en esta última vertiente en la que es fácil reconocer a Cervantes como un poeta acomodado a los patrones barrocos, un poeta muy artificioso, acorde con las preferencias literarias de su tiempo, cuyo perfecto conocimiento de las técnicas y los artilugios del arte barroco hacen de su poesía un modelo de la literatura áurea del siglo XVII. Sus malabarismos verbales llegan a alcanzar, en algunas ocasiones, la cota máxima de artificiosidad, la cumbre señera reservada por la crítica general sólo a Góngora, Lope, Quevedo y Calderón fundamentalmente, relegando igualmente a no pocos «artífices» considerados vates menores — pero no tan menores —, como Medrano, Tirso, Soto de Rojas o Villamediana.

Cabe pensar, incluso, que un análisis pormenorizado de sólo la lengua poética de Cervantes podría constituir un compendio bastante completo del conjunto de procedimientos lingüístico-discursivos que caracterizan la literatura de la Edad de Oro; compendio a través del cual podría conocerse *grosso modo* la lengua literaria del barroco. Por poner un ejemplo, Cervantes utiliza los mismos esquemas de hipérbaton que otros poetas contemporáneos, como Quevedo<sup>10</sup> o Calderón<sup>11</sup>, pero también que Góngora<sup>12</sup> o Medrano<sup>13</sup>, tal vez sus dos máximos representantes en cuanto a proliferación e intensificación se refiere, en cuanto a atrevimiento en la violencia del orden normal de los elementos del discurso. Y, además, Cervantes prodiga ciertas construcciones hiperbáticas regidas por la inversión o la transposición, como las comparativas «continuas»<sup>14</sup> o las estruc-

dina, cap. 6., etc. Pueden verse asimismo: Blecua, J.M. (1970), «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 11-24; Palomo, M.P. (1975), *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL; Prieto, A. (1984-87), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, I (1984) y II (1987).

<sup>9</sup> Hatzfeld, H. (1964), «El barroco de Cervantes y el manierismo de Góngora», *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 314-49; Lapesa, R. (1965), «Góngora y Cervantes: coincidencias de temas y contraste de actitudes», *RHM*, 31, 247-63; ...

<sup>10</sup> P.e., Pozuelo Yvancos, J.M. (1979), «El hipérbaton», en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Univ. Murcia, 319-35.

<sup>11</sup> P.e., Gutiérrez, M.L. (1981), «Funcionamiento del hipérbaton en *El Príncipe Constante*», en *Actas Cong. Int. sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, anejos de *Segismundo*, 1109-24, y (1990), «Tipología del hipérbaton en *El médico de su honra*, de Calderón», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, UNED, I, 525-36.

<sup>12</sup> P.e., Alonso, D. (1927), «Hipérbaton», *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961, anejo 20 de *RFE*, cap. 6; (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, 5ª ed., esp. 333-42; (1955), «Estas que me dictó rimas sonoras...», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, 3ª ed., 310-23; (1974), *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, I, 150-6.

<sup>13</sup> Alonso, D. (1958), *Vida y obra de Medrano*, Madrid, CSIC, 3 vols., cap. 16, y (1988), *Poesía*, de F. de Medrano, Madrid, Cátedra, 93-108.

<sup>14</sup> Vid. Mayoral, J.A. (1992), «Construcciones comparativas en el lenguaje poético de los siglos XVI y XVII», en *Estudios Filológicos. En Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, cit., II, 641-56; cfr. García-Page, M. (1992), «Notas a *La lengua poética de Góngora*, de

turas «especulares»<sup>15</sup>, las cuales, tal vez, aparecen en Cervantes de forma menos esporádica que en aquéllos.

Es en este punto concretamente, en el *cultismo sintáctico* adoptado por Cervantes, en el que se centra el objetivo del presente estudio<sup>16</sup>. Para lo cual, se ha seguido como modelo la tipología de hipérbatos delineada por Dámaso Alonso<sup>17</sup>, admitiendo, tal como parece sugerir el citado autor, los fenómenos de *anástrofe* como formas de hipérbaton<sup>18</sup>; figuras ambas que, con caracterizaciones no siempre coincidentes, delimitan no fácilmente los manuales de retórica y poética al uso. Tal y como se sugiere en otro trabajo nuestro<sup>19</sup>, se proponen ciertas modificaciones respecto de la clasificación de D. Alonso: a) los ejemplos de *versus rapportati* o *applicati* o *versos correlativos* (variante organizada de la *mixtura verborum* o *sinquisis*)<sup>20</sup> se anali-

Dámaso Alonso», *AEF*, 17, 201-222, y sobre todo (1993), «La construcción comparativa en la lengua de Góngora», *Epos*, 11 (en prensa).

Pueden verse además algunos ejemplos de esta construcción en la lengua de Cervantes en García-Page, M. (1992), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», *o.c.*, 340-1, y en otros trabajos citados en n. 2.

<sup>15</sup> V. Mayoral, J.A. (1989), «Sobre 'estructuras especulares' en el discurso en verso», en *Philologica I. Homenaje a Don Antonio Llorente*, Salamanca, Univ. Salamanca, 195-209. Cfr. García-Page, M. (1993), «En torno a la sintaxis gongorina de Miguel Hernández», *RCEH*, 17:3, 419-35; (1992), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», *op. cit.*, 341-2.

<sup>16</sup> Limitado al fenómeno del hipérbaton, una versión reducida de este trabajo se expuso en el *V Colloque de Linguistique Hispanique: «Tipología del hipérbaton en Cervantes»*, cit. n. 2.

<sup>17</sup> Véanse las referencias señaladas en n. 12 y 13.

<sup>18</sup> Tal como adoptamos en García-Page, M. (1992), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», *o.c.*, o (1992), «Tipología del hipérbaton», *o.c.*

Para dicho concepto, *vid.* especialmente Lausberg, H. (1960), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, II (1984), § 462 y 713-7, esp. § 714. El citado autor delimita tres tipos de anástrofe (§ 714). Si bien, hace una primera distinción, poco útil, entre inversión o separación a distancia (hipérbaton) e inversión en contacto (anástrofe), que es seguida por Spang, K. (1979), *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA, 1984, 136-8, y Beristáin, H. (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, s.v. *anástrofe*. En un sentido más estricto se emplea en Lázaro, F. (1953), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984, 3ª ed., s.v. *anástrofe*. Según Marchese, A. - Forradellas, J. (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, s.v. *anástrofe*, la anástrofe sólo es posible en español en frases hechas. En Marcos, F. (1989), *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Cáceres, Univ. Extremadura, s.v. *anástrofe*, *hipérbaton*, *tnesis*, *inversión*, tampoco existe una clara distinción entre los dos conceptos: los ejemplos de anástrofe bien pueden ilustrar el fenómeno del hipérbaton; lo mismo ocurre con relación a algunos ejemplos de inversión y de tmesis (2ª acepción).

Frente a lo que cabría prever, carecen, lamentablemente, de interés las escasas y vagas observaciones hechas en trabajos monográficos sobre el hipérbaton, como Benet, J. (1981), «Consideraciones sobre el hipérbaton», *Revista de Occidente*, 6, 27-39, o Chiareno, O. (1983), «Apostilla al hipérbaton», *Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere*, 13, 44-50.

Sobre la difícil delimitación de ambos conceptos, *vid.* García-Page, M. (1992), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», *op. cit.*, 329-31.

<sup>19</sup> Vid. «Tipología del hipérbaton», cit.

<sup>20</sup> Fenómeno observado, entre otros, por E. Tabourot (1588), *Les bigarrures du Seigneur des Accords* (facs.), Genève, Droz, 1986, 144-8 y E.R. Curtius, en *Letteratura europea*,

zan, siguiendo las indicaciones de algunos manuales de retórica, como una manifestación particular del hipérbaton y no como un procedimiento artístico independiente de éste; b) por razones similares, se incluyen los *paréntesis*<sup>21</sup> como formas de hipérbaton diferenciadas por unas marcas lingüísticas específicas; c) algunas clases de *estructuras comparativas*<sup>22</sup> — no tratadas por D. Alonso — pueden analizarse como otra manifestación del hipérbaton en cuanto que presentan una distribución inversa o el desplazamiento posicional de sus constituyentes; d) puede igualmente describirse como un tipo peculiar del hipérbaton la llamada *configuración especular*<sup>23</sup>, en la medida en que representa un artificio constructivo basado — frente a la más estricta simetría lineal — en la inversión cruzada, dentro de un mismo verso, de dos (o más) grupos sintagmáticos formal y funcionalmente equivalentes; *v.gr.*: A + B / B' + A'; e) las diversas construcciones sintácticas con valor hiperbático conformadas por un *complemento con DE*<sup>24</sup> pueden estructurarse en dos grupos en virtud de la función sintáctica desempeñada por el complemento: por un lado, los complementos del nombre (generalmente, opcionales); por otro, los complementos regidos por un predicado, verbal o adjetivo (generalmente, necesarios, por tratarse de argumentos de aquél, de cuya estructura configuracional o temática forman parte); f) otros aspectos menos relevantes que se irán indicando.

Todos estos diversos procedimientos de hipérbaton señalados — junto a otros muchos recursos que cabría estudiar — no son, eviden-

cit., 318-22 (trad. esp. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1981, 403-4), y magistralmente estudiado por D. Alonso en diversas ocasiones: (1944), «Versos correlativos y retórica tradicional», *RFE*, 28, 139-53 (reimp. en Alonso, D. - Bousoño, C. (1951), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, 4ª ed., 308-24); (1944), «Versos plurimembres y poemas correlativos», *RBAM*, 13, 49, 89-121; (1951), «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en *Seis calas*, cit., 43-74, esp. 47 ss.; (1959), «La poesía del Petrarca e il petrarchismo», *Lettere italiane*, 11, 277-319; (1965), «Petrarquismo hecho geometría», en Schalk, F. (ed.), *Ideen und Formen. Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt, Klostermann, 1-22; (1966-67), «Primer escalón en los manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones en Gutierre de Cetina», *Asclepio*, 18-19, 61-76; (1971), *Pluralità e correlazione in poesia*, Roma, Adriatica Ed. Vid. también Bousoño, C. (1951), «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer» y «La correlación en la poesía española contemporánea», en *Seis calas*, cit., respectivamente 177-226 y 227-78; Campo, A. del (1946), «Plurimembración y correlación en Francisco de la Torre», *RFE*, 30, 385-92; Balcells, J.M. (1975), «Estructuras correlativas de Miguel Hernández», en Ifach, M. de G. (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, 46-54; etc.

E.R. Curtius (1948), *Literatura europea*, cit., 318-22 y K. Spang (1979), *Fundamentos, o.c.*, distinguen entre *mixtura verborum* y *versos correlativos* (139-40) y *correlación diseminativo-recolectiva* (143-4); recursos que otros estudiosos agrupan bajo un mismo fenómeno; *cfr.*, p.e., Beristáin, H. (1985), *Diccionario, s.v. sinquís*.

<sup>21</sup> Véase, p.e., Spang, K. (1979), *Fundamentos*, 138-9; autor que sigue *grosso modo* a Lausberg.

<sup>22</sup> V. n. 14.

<sup>23</sup> V. n. 15.

<sup>24</sup> Véase, p.e., Alonso, D. (1988), *Poesía, op. cit.*, 93-4.

temente, originales de Cervantes ni de sus contemporáneos. Ni tampoco de sus más inmediatos predecesores. Los poetas de los Siglos de Oro no hacen sino adoptar y adaptar los patrones tradicionales heredados del mundo grecolatino<sup>25</sup>; aunque sus más próximos antecesores sean a veces el modelo más imitado. Las convenciones practicadas por la lírica petrarquista vienen a constituir, sin duda alguna, el paradigma cercano más frecuentemente copiado por los escritores áureos.

El empleo de tales procedimientos no es, ni mucho menos, fortuito ni ocasional, sino que, no exento de artificio, está con frecuencia al servicio de otros elementos formales del discurso en verso (rima, metro, etc.) y responde normalmente — aun en el caso de violentarlo — a un diseño o patrón compositivo conocido de antemano por el poeta, previo al acto de cifrado del texto. Los principios constructivos están fijados, impuestos por los códigos lingüístico-literarios seleccionados: género de composición, tipo de estrofa, clase de metro, temática, imaginaria estereotipada, artificios constructivos formales, lugares comunes o *topoi*, modelos de imitación, etc.

#### TILOGÍA

La primera distinción que propone D. Alonso<sup>26</sup> consiste en una triple vía de consecución del hipérbaton: a) por sólo la inversión de los elementos del discurso [XY → YX]; b) mediante sólo la separación de los mismos [XY → X(Z)Y]; c) a través de los dos mecanismos, inversión y separación [XY → Y(Z)X].

Estas diversas formas de consecución pueden presentarse en cualquier tipo de estructura que es objeto de alteración de su orden distributivo normal.

#### 1. SN: separación del determinante respecto de su núcleo

El tipo de hipérbaton que se consigue mediante el desplazamiento del determinante respecto del sustantivo constituye una de las construcciones que más violentan el orden habitual de los constituyentes del SN. Algunos autores, como se sabe, aducen pruebas para demostrar el valor del artículo como morfema del nombre, dada la extrema dependencia que mantiene con respecto a éste, su inmediata proximidad.

<sup>25</sup> Sobre el concepto de *imitatio* en el Siglo de Oro, véase, entre otros, García Galiano, A. (1988), *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Madrid, Univ. Complutense.

<sup>26</sup> P.e., en (1988), *Poesía*, 93.



Adjetivos determinativos y artículos son las categorías gramaticales que desempeñan la función de determinante en español<sup>27</sup>:

- 1) Cuando *una* al parecer discreta *gente* (VP, 109)
- 2) Cuando por *la*, aunque azul, liquida *plata* (VP, 74)
- 3) tal *este*, humilde, al parecer, *presente* (PS, 49)
- 4) en *dos* de cuero grandes *barjuletas* (VP, 115)
- 5) Y *este* que escuchas, duro, alegre, *estruendo* (VP, 117)

A veces, el determinante (posesivo, numeral, indefinido) invierte su orden habitual en relación con el adjetivo:

- 6) la venturosa *nuestra* edad presente (G, 897)
- 7) del sacro *tuyo* sobrehumano arreo (G, 889)

## 2. SN: separación del adjetivo respecto de su núcleo

La construcción hiperbática que se obtiene mediante la separación o inversión del adjetivo respecto del sustantivo dentro del SN es también una estructura muy frecuente en los poetas de los siglos XVI y XVII. Cervantes la utiliza en numerosas ocasiones.

La Real Academia<sup>28</sup> incluye entre los hipérbatos — quizá erróneamente — agrupamientos sintácticos en los que el adjetivo atributivo aparece antepuesto al nombre, como en *agradable asiento*, *suntuosos edificios*, etc.<sup>29</sup>. Resultan más violentos los desplazamientos que se producen a partir de la anteposición de adjetivos relacionales. Tales alteraciones sí podrían describirse como formas sencillas de hipérbaton; sin embargo, la anteposición de adjetivos de esta clase no resulta extraña a la poesía de los siglos áureos. Es frecuente en Cervantes: *archiducal floresta* (PS, 60), *pastoral estado* (G, 765), *andaluz mozuelo* (VP, 111), etc. La anteposición puede darse con adjetivos clasificadores de otra naturaleza también refractaria a tal distribución: *ciegos ojos* (G, 845), *menor hermano* (G, 899), *amarilla piedra* (PS, 55), ...

La configuración hiperbática se consigue generalmente mediante la incrustación entre el sustantivo y el adjetivo de algún complemento nominal: un SP, una oración de relativo, etc.:

<sup>27</sup> El paréntesis que aparece al final de cada ejemplo incluye la abreviatura y la página del libro: VP = *Viaje del Parnaso*, PS = *Poetas sueltas*, G = *La Galatea*, PU = *Pedro de Urdemalas*, Q = *El Quijote*, LG = *La Gitanilla*, TPS = *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

<sup>28</sup> RAE (1931), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, 181-2.

<sup>29</sup> Sobre este particular y otros aspectos relacionados con el adjetivo en la poesía de Cervantes, vid. García-Page, M. (1991b), «Usos y valores del adjetivo en Cervantes», *op. cit.* En dicho trabajo se pueden encontrar más ejemplos.

- 8) sin la *luz* de tu vista *esclarecida* (PS, 44)
- 9) las *ansias* en honesta llama *ardientes* (PS, 51)
- 10) siendo *rey* en sus obras *admirable* (VP, 117)
- 11) ante las *plantas* por adorno *hermosas* (VP, 75)
- 12) Estas *olas* que veis *presuntuosas* (VP, 86)

Pero también puede tratarse de la intercalación de un verbo o un grupo sintagmático más complejo:

- 13) mi *suerte* abrazo *mejorada y buena* (G, 875)
- 14) ningún *velo* la cubre *artificial* (PS, 52)
- 15) *cosas* nuevas oírás de gusto *ricas* (VP, 115)
- 16) de espejos *torcido* alza el *trofeo* (PS, 59)

## 3. Complementos con DE (u otra preposición)

El tipo de hipérbaton que se construye mediante la inversión o separación del complemento preposicional con respecto a su núcleo es, sin lugar a dudas, el más frecuentado por los poetas áureos, sin excepción de Cervantes.

Como se indicaba al principio, cabe distinguir dos grupos:

### 3.1. SN: complemento del nombre [N + SP]

#### a) sólo inversión (SP + N):

- 17) Tocan *de la ribera* los *umbrales* (VP, 74)
- 18) Adiós, *de San Felipe* el *gran paseo* (VP, 74)
- 19) *es de vuestras virtudes* el *cimiento* (PS, 62)
- 20) que nos pone *del cielo* en el *camino* (PS, 61)

#### b) sólo separación (N + x + SP):

- 21) Allí *el freno* te di *de mi albedrío* (G, 797)
- 22) Otro *libro* llegó *de rimas solas* (VP, 110)
- 23) En *la memoria* vives *de las gentes* (PS, 51)
- 24) *el pie* besa *del tronco* donde nace (PS, 60)

#### c) inversión y separación a la vez (SP + x + N):

- 25) *de buen poeta* quiere alcanzar *nombre* (VP, 96)
- 26) *del monte* puestos en *opuestos lados* (VP, 110)

- 27) *Vi de Mercurio al vivo la figura* (VP, 74)  
 28) *que de la discreción lleva el trofeo* (VP, 79)

El SP puede aparecer al comienzo de la frase y quedar desplazado del nombre complementado. Puede tratarse de un fenómeno de focalización con el fin de resaltar el término antepuesto:

- 29) *De la color que llaman colombina*  
*de raso en una funda trae la cola* (VP, 115)  
 30) *De rosas, de jazmines y amarantos*  
*Flora le presentó cinco cestones* (VP, 114)  
 31) *y cómo de la más alegre vida*  
*la muerte lleva siempre la victoria* (PS, 42)

El grado de artificiosidad de este procedimiento no es menor cuando se intenta bloquear o quebrar la cohesión sintáctica que guardan entre sí el nombre y los apellidos o el nombre propio y el apelativo que indica la profesión o el cargo que ocupa:

- 32) *don Lorenzo Ramírez es de Prado* (VP, 78)  
 33) *de Guevara Luis Vélez es el bravo* (VP, 79)  
 34) *que Hipólito se llama de Vergara* (VP, 77)  
 35) *el licenciado fue Juan de Vergara*  
*el que llegó...* (VP, 95)

### 3.2. Complemento regido

#### 3.2.1. Complemento de adjetivo

##### a) sólo inversión (SP + S):

- 36) *Tuve, tengo y tendré los pensamientos,*  
*merced al Cielo, que a tal bien me inclina*  
*de toda adulación libres y exentos* (VP, 91)  
 37) *mi lengua balbuciente y casi muda*  
*pienso mover en la real presencia,*  
*de adulación y de mentir desnuda* (PS, 64)  
 38) *me vi el marchito rostro de agua lleno* (PS, 63)  
 39) *un sabio pecho a su rigor sujeto* (PS, 48)

##### b) sólo separación (A + x + SP):

- 40) *Llenas van ya las sendas y caminos*  
*de esta canalla inútil contra el monte* (VP, 75)

##### c) inversión y separación (SP + x + A):

- 41) *el pecho mío de profunda herida*  
*sentía llagado...* (PS, 63)  
 42) *Crezca gloriosa la mina*  
*que de su luz jacintina*  
*tiene el Cielo y la Tierra llenos* (PS, 52)  
 43) *al hombro un zurrón colgado* (PS, 57)  
 44) *Pero si el Cielo en darme enojos*  
*no está con mi ventura conjurado* (PS, 64)

#### 3.2.2. Complemento del verbo

##### a) sólo inversión (SP + V):

- 45) *de amor, temor y consejo,*  
*se despoja el hombre viejo* (PS, 46)  
 46) *Canción, de ser humilde has de preciarte* (PS, 55)  
 47) *... al enemigo*  
*se pasó, como un número de veinte* (VP, 109)  
 48) *a los que más de ser suyo se precian* (VP, 93)

##### b) sólo separación (V + x + SP):

- 49) *Pues con tantas ventajas te ha dotado,*  
*Damon amigo, el piadoso Cielo,*  
*de un ingenio tan vivo y levantado* (G, 773)

##### c) inversión y separación (SP + x + V):

- 50) *con que al mundo la hermosa Galatea*  
*salió para librarse del olvido* (VP, 90)  
 51) *parece Dios del Cielo le destierra* (PS, 45)

Complemento determinativo y complemento regido pueden aparecer entremezclados en construcciones hiperbáticas como:

- 52) *Este que viene es un galán sujeto*  
*de la varia fortuna a los vaivenes*  
*y del mudable tiempo al duro aprieto* (VP, 78)

Entre el adjetivo rector (*sujeto*) y su complemento regido (*a los vaivenes, al duro aprieto*) se produce un hipérbaton por separación de los constituyentes (A + x + SP); entre el sustantivo (*vaivenes, aprieto*) y su complemento (*de la varia fortuna, del mudable tiempo*) se construye una estructura hiperbática por inversión (SP + N). Ahora bien, la primera forma de hipérbaton se consigue mediante la interpolación del

SP que funciona como complemento del nombre; v.gr.: A + SP(CN<sub>i</sub>) + SP [P + [Det + N<sub>i</sub>]] (CA).

#### 4. Propositiones de relativo<sup>30</sup>

En las oraciones complejas que contienen una proposición adjetiva también se producen modificaciones en el orden regular que mantienen normalmente la relativa y su antecedente. Entre éste y aquélla puede intercalarse otro constituyente:

- 53) Yo *el soneto* compuse *que así empieza* (VP, 90)
- 54) *Unas rimas* llegaron *que pudieran desbaratar el escuadrón cristiano* (VP, 110)
- 55) tienen *las alabanzas* por molestas *que les dan los poetas*, y holgarían (VP, 95)
- 56) Airado contra *aquellos* más se ensaña *que nadan más...* (VP, 99)
- 57) y al *trabajo* me llaman *donde muero* (PS, 64)

En otras ocasiones, es la subordinada el elemento que provoca la aparente escisión sintáctica de los constituyentes del SN:

- 58) Y este *que escuchas*, duro, alegre, estruendo (VP, 117)
- 59) la heroica *que compuso* ilustre historia (G, 897)

#### 5. Adverbio de negación

Como Góngora y otros poetas, Cervantes también practica la dislocación de la negación respecto del elemento a que modifica:

- 60) crece el deseo, y *no* la sed *apoca* (VP, 103)
- 61) *No* del plomo encendido las funestas *balas pudieran* ser dañosas tanto (VP, 109)
- 62) que *no* castigo, sino engaño, *espera* (VP, 93)
- 63) torné a mirar, porque el temor o engaño *no* de mi buen discurso el paso *tome* (VP, 116)
- 64) y *no* con ella un solo reino *domas* (PS, 68)

<sup>30</sup> Los hipérbatos que puedan sufrir las proposiciones de relativo no han sido abordados directa ni expresamente por D. Alonso en sus estudios sobre el hipérbaton, por lo que este epígrafe constituye un capítulo nuevo que puede completar la clasificación propuesta por este autor.

También es posible con modificadores del adjetivo y participio:

- 65) *no* por la edad *descaecido* o *laso* (VP, 84)
- 66) viva timbre en sus paños *resplandece* *no* de matiz *bordada* cuanto de sangre propia *salpicada* (PS, 59)

Inversiones y otros trastrocamientos del orden esperable se producen con otras clases de adverbios:

- 67) y has de ir antes que el tiempo *más se pase* (VP, 85)
- 68) y por *más no penar* muere contenta (VP, 101)

#### 6. Desplazamientos del verbo

6.1. Es recurso frecuente en el lenguaje poético de la Edad de Oro seguir el hábito latino de desplazar el verbo al final de la oración, de manera que los complementos se distribuyan antepuestos a su núcleo predicativo (de acuerdo con el esquema SOV):

- 69) mi lengua balbuciente y casi muda *pienso mover* en la real presencia (PS, 64)
- 70) Las musas su Parnaso en ella *han hecho* cuando el sol la suya su luz *ofrece* (PS, 52)
- 71) Vosotros, que llevados de un deseo justo y honroso, al mar os *entregastes* y el ocio blando y el regalo *huistes* (PS, 69)
- 72) aquí las aguas su color *cambiaron* (PS, 61)
- 73) sombra y amor me *ofreces* (PS, 60)

Pero el verbo puede, no obstante, aparecer al comienzo de la frase, antepuesto al sujeto:

- 74) *Pretenden* más de dos llave dorada (PS, 62)
- 75) donde *tuvo* el real conocimiento noticia del valor que anida y mora (PS, 62)
- 76) ... en tanto que *dé* al día Apolo luz (VP, 86)
- 77) a quien *dieron* las musas sus amigas en tierna edad anciano ingenio y trato (VP, 79)

Aunque pueda resultar extraño frente el empleo del español estándar, debería evitarse hablar de hipérbaton en este tipo de inversiones o similares.

6.2. El imperativo, contra su orden habitual, puede aparecer también en posición pospuesta al sujeto o complemento:

- 78) el Betis *calle*, pues el Do enmudece (PS, 60)
- 79) Tutelar dulce mío,  
(...)  
estos versos *escucha* (PS, 60)
- 80) Bate, fama feroz, las prestas alas,  
rompe del Norte las cerradas nieblas,  
aligera los pies, llena y destruye  
el confuso rumor de nuevas malas  
y con tu luz desaparece las tinieblas  
del crédito español que de ti huye;  
esta preñez *concluye*  
en un parto dichoso... (PS, 65)

Es presumible que la inversión de la forma de mandato se deba a razones rítmicas (rima, p.e.) en 80). Cabe indicar que tal inversión supone además la ruptura con la estructura paralelística de los versos anteriores: Vimp + SN(CD).

Aunque no extraña al lenguaje poético de los siglos XVI y XVII, la colocación del imperativo detrás del objeto pronominal no es rara en Cervantes:

- 81) de vuestro intento en breve *nos dad* parte (PU, 616)
- 82) Descerrajad vuestro más rico almarino,  
y el aliento *me dad* que el caso pide (VP, 99)

Tipo de inversión también empleado con las formas no personales del verbo:

- 83) si él no tuvo más que *os dar* (G, 786)
- 84) La estrecha sujeción que no le niega  
mi alma al alma suya, el alto intento,  
que solo en *la adorar* para y sosiega (G, 773)

6.3. Las formas no flexivas del verbo sufren también transgresión respecto del orden distribucional regular. El término auxiliar de una perífrasis o de un verbo compuesto pueden ser desplazados respecto de su núcleo:

- 85) que yo *decirte* lo que quieres *puedo* (VP, 105)
- 86) *Suele* la indignación *componer* versos (VP, 90)
- 87) Calló Mercurio, y *a poner* empieza  
con gran curiosidad seis camarines (VP, 83)
- 88) que *murmurando* entre las ondas *iba* (VP, 82)

- 89) Que mientras *fuera* el Cielo *mejorando*  
del soberano rey la larga vida (PS, 45)

- 90) A tu león *pisado* le *han* la cola (PS, 68)

Los componentes de las estructuras *tener + adjetivo/participio o estar + participio* también quedan escindidos en:

- 91) sus glorias *tiene* en Alcalá *esculpidas* (VP, 91)
- 92) Yo *estoy*, como *decir* *suelen*, *puesto a pique* (VP, 91)
- 93) ... y la siniestra mano  
*estaba* por mil partes ya *rompida* (PS, 63)

También puede ser alterado el orden esperable de la «construcción conjunta» compuesta por un verbo flexivo y el infinitivo complementario:

- 94) *Hacer* milagros en el trance *piensa* (VP, 108)

Otras configuraciones sintácticas sufren modificaciones semejantes. P.e., el complemento predicativo objetivo (o atributo del complemento directo) queda desplazado del verbo rector en:

- 95) hasta *ver* en la injusta  
cerviz inglesa *puesto* el suave yugo (PS, 67)

## 7. Desplazamientos del sujeto

Entre los diversos trastrocamientos que puede sufrir el SN sujeto en su orden distribucional, es frecuente la disposición del mismo al final de toda la secuencia:

- 96) Maestro era de esgrima *Campuzano* (PS, 54)
- 97) Miró el bajel por entre nubes *Febo* (VP, 84)
- 98) aquel a quien envidia tuvo *Apolo* (PS, 51)
- 99) a sus edificios vivos  
dio nuevas piedras *el suelo* (PS, 52)

Como se ha hecho con respecto a los desplazamientos del verbo, en casos como éstos convendría no describir tales textos como ejemplos de hipérbaton. En 96) sí se produce un hipérbaton violento por la intercalación de un elemento ajeno al SN (*era*) entre el núcleo sustantivo (*maestro*) y su complemento preposicional (*de esgrima*): N + V + SP.

## 8. Estructuras coordinadas

D. Alonso propone la denominación de «intercalación en sintagmas no progresivos»<sup>31</sup> para los casos de aparente ruptura de una estructura coordinada mediante la interposición de un elemento entre los dos términos coordinados. Tal escisión puede venir motivada por razones métricas, aunque también por el propósito de destacar el término desplazado al final<sup>32</sup>, ya marcado fónicamente por los silencios y una entonación distinta. Este tipo de construcción hiperbática puede potenciar la posible relación semántica (sinonimia, antonimia) contraída entre los miembros coordinados. Tales grupos coordinados pueden desempeñar funciones diversas: sujeto, adyacente, complemento directo, etc.

Dentro del *corpus* considerado, el esquema hiperbático más frecuente en Cervantes es el siguiente: A + x + nexos + B. La pauta de construcción A + nexos + x + B apenas tiene representatividad:

100) ¿Qué triunfo espero o victoria? (G, 911)

101) Valor mostramos al principio y brío (PS, 63)

102) con su florido ingenio y excelente (G, 897)

103) Altaneros sus ojos y amorosos (VP, 104)

104) rosas son y jazmines mis cadenas (G, 911)

105) Hacha has de ser e inextinguible lumbre (VP, 80)

106) Atónito quedé y embelesado (G, 742)

Aunque la lista podría ampliarse considerablemente<sup>33</sup>, los textos ilustran claramente la diversidad de categorías y funciones que pueden corresponder a los términos coordinados: SSNN (CD) en 100-101) o (Atrib) en 104-105); adjetivos (Ady) en 102-103) o (CPred) en 106); ...

R. Lapesa<sup>34</sup> señala una variante de este tipo de hipérbaton — que

<sup>31</sup> P.e., en (1988), *Poesía*, 99-102.

Para la terminología propuesta por D. Alonso, vid., p.e., Alonso, D. (1951), «Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana» y «Tácticas de los conjuntos», o.c., en *Seis calas*, respectivamente 21-41 y 43-74. Y además Alonso, D. (1955), «La simetría bilateral» y «Función estructural de las pluralidades», en *Estudios y Ensayos gorgoninos*, cit., 117-73 y 174-221, respectivamente.

<sup>32</sup> Énfasis es un posible valor que se consigue con este tipo de alteraciones. Vid., p.e., Morier, H. (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF, 1989, s.v. *hyperbate*: «Albe le veut, et Rome», o Beristáin, H. (1985), *Diccionario*, cit., 250: «Roma lo busca, y Cartago».

<sup>33</sup> Véase, p.e., García-Page, M. (1992), «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», o.c., 336 y esp. (1994), «Un tipo de coordinación hiperbática en la lengua literaria del siglo de oro», en *Actas del Congreso Int. sobre la recepción de las Artes Clásicas en el siglo XVI* (Univ. Extremadura, en prensa).

<sup>34</sup> (1971), «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y hoy*, Madrid, Gredos, 1977, 110-45, esp. 137-9.

aparece en Horacio y poetas españoles como Mena y Garcilaso — consistente en la posición pospuesta de un signo (generalmente, verbo) que es común a dos (o más) elementos supuestamente relacionados por coordinación asindética. Ejemplos similares se aducen en:

107) *Injustas pagas, voluntades justas*  
a cada paso vemos (G, 779)

108) Que por tu industria una deshecha piedra  
mil mármoles, mil bronces a tu fama  
dará, sin envidiosas competencias (PS, 61)<sup>35</sup>

## 9. Estructuras exclamativas e interrogativas

Independientemente de las diversas clases de desplazamiento habitual que, con relación a los enunciados declarativos, suelen acontecer a los componentes de las frases interrogativas y exclamativas, D. Alonso señala algunas alteraciones del orden esperable semejantes a las que se señalan a continuación:

109) Di con firme verdad, firme y segura:  
¿hizo el que pudo la victoria vuestra?,  
¿sentenciado ha su causa el Padre eterno?,  
¿bañada queda en roja sangre y pura  
la católica espada y fuerte diestra? (PS, 65)

110) ¡Oh, quién con lengua en nada lisonjera,  
sino con puro afecto en grande exceso,  
dos que llegaron a alabar pudiera! (VP, 110)

## 10. Estructuras parentéticas

Entre los componentes de una secuencia puede intercalarse a veces una construcción sintáctica supuestamente secundaria, delimitada por pausas a principio y fin y marcada por una entonación distinta de la que caracteriza fónicamente a aquella que ha sido interrumpida. Los elementos que pueden funcionar como estructuras parentéticas o incisos son de naturaleza muy diversa: vocativos, aposiciones, proposiciones subordinadas, comentarios, etc. El recurso retórico del *paréntesis* o *interpositio* puede describirse como una «figura de posición», por ruptura de la disposición regular, diferente del hipérbaton propiamente dicho<sup>36</sup>. Sin embargo, el funcionamiento es seme-

<sup>35</sup> Un ejemplo semejante se aduce en Ruiz Pérez, P. (1985), «El manierismo en la poesía de Cervantes», o.c., 173:

*La noche al día, y el calor al frío,*  
*la flor al fruto van en seguimiento (G)*

<sup>36</sup> Vid., p.e., Spang, K. (1979), *Fundamentos*, 136-40.

jante: los elementos sucesivos de una cadena quedan alejados, desplazados, al alterar su orden habitual; v.gr.::

111) Por entre los fructíferos *collados*  
(¿habrá quien esto crea aunque lo entienda?)  
de plumas y laureles coronados (VP, 96)

112) No *consintáis*, por vida vuestra y mía  
(mirad con qué llaneza Apolo os habla),  
que triunfe esta canalla... (VP, 107)

113) No se os dé nada; no se os dé una burba  
(moneda berberisca, vil y baja)  
de aquesta gente, que la paz nos turba (VP, 107)

114) que tú, ¡oh gran padre Apolo!, *les infundes*  
en sus intentos el intento tuyo (VP, 73)

### 11. Hipérbatos complejos

Cervantes<sup>37</sup>, siguiendo el gusto del arte barroco, complica a veces el procedimiento mediante el entrecruzamiento de dos o más tipos de hipérbaton; recurso ya practicado por poetas anteriores y coetáneos, incluso extrañamente en autores poco amanerados, como Boscán y fray Luis<sup>38</sup>. Sin embargo, la dificultad sintáctica, el retorcimiento excesivo es, en Cervantes, puramente ocasional; por lo general, no llega a los límites alcanzados en Góngora, Medrano o Bocángel; tal como se ilustra a continuación:

115) El ronco son de más de una bocina,  
instrumento de caza y de guerra,  
de Febo a los oídos se avecina (VP, 108)  
[se avecina a los oídos de Febo...]

116) Hacer milagros en el trance piensa  
Cepeda... (VP, 108)  
[Cepeda piensa hacer milagros en el trance...]

<sup>37</sup> Un ejemplo no menos representativo podría ser el texto:

Fue de esto ejemplo Juan de Timoneda,  
que con solo *imprimir* se hizo eterno  
las comedias del gran Lope de Rueda (VP, 113)

Construcciones como ésta habría que describirlas como «hipérbatos sintácticos» si adoptamos la distinción, poco nítida, propuesta en Gutiérrez, M.L. (1988), «Tipología del hipérbaton...», *o.c.*, 534-6. En nuestro ejemplo se produce un entrecruzamiento de dos proposiciones, las llamadas principal y subordinada.

<sup>38</sup> Lapesa, R. (1971), «El cultismo en la poesía...», *o.c.*; Armisen, A. (1982), «El orden de palabras y el hipérbaton», en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Zaragoza, Pórtico, 115-24.

117) Nunca a disparidad abre las puertas  
mi corto ingenio, y hállalas contino  
de par en par la consonancia abiertas (VP, 104)

[Mi corto ingenio nunca abre las puertas a disparidad, y la consonancia contino las halla abiertas de par en par]

118) En esto, del tamaño de un breviario  
volando un libro por el aire vino,  
de prosa y verso, que arrojó al contrario (VP, 110)

[vino volando por el aire un libro de prosa y verso, del tamaño de un breviario, que arrojó al contrario...]

### 12. Estructura especular

Proponemos como un particular tipo de hipérbaton la denominada estructuración *especular*<sup>39</sup>, contraria a la más estricta simetría lineal como variante del paralelismo<sup>40</sup>, consistente en la inversión cruzada, dentro del mismo verso, de dos (o más) grupos sintagmáticos formal y funcionalmente equivalentes, separados por una pausa o una conjunción (generalmente, coordinante) que actúa como eje de simetría identificando formalmente a dichos grupos, tal como hiciera un espejo con el objeto real y su imagen reflejada: A + B / B' + A'. Su parentesco con el *quiasmo* es acusado, hasta el punto de que puede considerarse a aquélla como una variedad de éste<sup>41</sup>. De hecho, en la realización discursiva, abundan los casos fronterizos.

<sup>39</sup> Vid. n. 15.

<sup>40</sup> Sobre el fenómeno del *paralelismo* como artificio constructivo del texto, *vid.*, entre otros, Jakobson, R. (1966), «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes», en *Questions de poésie*, París, Seuil, 1973, 234-79; Ruwet, N. (1974), «Parallélisme et déviations en poésie», en Ruwet, N. y otros (eds., 1975), *Langage, discours, société. Pour Émile Benveniste*, París, Seuil, 307-51; Chmélev, D. (1970), «Le parallélisme asymétrique dans la langue poétique», en Grigoriev, V. (ed., 1981), *Linguistique et poétique*, Moscú, Progrés, 192-202; Shapiro, M. (1976), *Asymetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, Amsterdam, North-Holland P.C.; Molino, J. (1981), «Sur le parallélisme morphosyntaxique», *LFr*, 49, 77-91; Molino, J. - Tamine, J. (1982), «Répétitions et parallélismes», en *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, París, PUF, cap. 5, 184-226; Frédéric, M. (1985), *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag; ...

Igualmente, pueden consultarse los trabajos de D. Alonso y C. Bousño citados en n. 20 y 30, recogidos en *Seis calas*.

Sobre el paralelismo como una forma de recurrencia, *vid.*, entre otros, Jakobson, R. (1960), «Linguística y poética», en *Ensayos de lingüística general* (1963), Barcelona, Ariel, 1984, 79-94; y Levin, S.R. (1962), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974 [coupling].

<sup>41</sup> Los estudiosos, en general, no suelen distinguir bien ambos fenómenos, realmente afines, y llegan a proponer como casos de *quiasmo* construcciones que cabría considerar, según nuestras convenciones, especulares. Entre los numerosos ejemplos que podrían aducirse, *vid.*: «La sujeción se cambia en señorío, / en placer el pesar, la gloria en viento» (Cervantes) [Ruiz Pérez, P. (1985), «El manierismo...», 173-4]; *Acabe mi vida y mi dolor comience* (Lope de Vega) [Dubois, J. y otros (1970), *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, 143]; *quitan gusto y celos dan* (Tirso) [Spang, K. (1979), *Fundamentos*, 143]; *Valse mélancolique et langoureux vertige!* (Baudelaire) [Cohen, J. (1979), *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982, 208]; etc.

Las categorías y funciones sintácticas de los sintagmas relacionados son diversas:

- 119) Por firme alteza la humildad trocaste,  
por bien el mal, la muerte por la vida (G, 889) [SN(CD) + SP(CReg)]
- 120) que den las musas del hispano suelo  
admiración al griego; al turco espanto (PS, 48) [SN(CD) + SP(CI)]
- 121) absurdos hace y forma solecismos (VP, 92) [V + SN(CD)]
- 122) Suspensa el alma, y la cordura loca  
queda a los dulces actos... (LG, 29) [SNsuj + A(CPred)]
- 123) me encubra Amor, y el Cielo más me ultraje (G, 874) [SNsuj + Vpro] [A + SP(CA)]
- 124) Diré que son de Amor los recios tiros  
dulces al alma, al cuerpo saludables (G, 916)

Como muestran algunos ejemplos, este tipo de estructuración, como otras formas del paralelismo, constituye un procedimiento artístico eficaz para destacar la relación semántica que contraen los grupos invertidos: sinonimia (121, 122), antonimia (119, 120, 124), ...

Dicho recurso constructivo presenta mayor artificiosidad en situaciones como 125-126), donde se combina con la *anadiplosis* y la iteración léxica en los extremos del verso<sup>42</sup>:

- 125) Y en esto descubriose la mañana,  
vertiendo perlas y esparciendo flores,  
lozana en vista y en virtud lozana (VP, 106)
- 126) valiente aquél, a queste más valiente (PS, 67)

No menos artificiosa es la construcción representada en 127), que constituye una triple estructura especular<sup>43</sup>:

- 127) Lloró la gran victoria el turbio Esgueva,  
Pisuerga la río, rióla Tajo (VP, 113)
- [N + pro + V / V + pro + N]

Ejemplo en el que intervienen otras figuras, como el paralelismo y la *conduplicatio* o *anadiplosis*.

<sup>42</sup> V. García-Page, M. (1992), «Precisiones terminológicas en retórica (I): figuras de repetición lingüística», *NEF*, 7, 159-77.

<sup>43</sup> En nuestro trabajo ya citado «Notas a *La lengua poética de Góngora*, de Dámaso Alonso» se aduce un conjunto de ejemplos, de varios escritores, de este tipo de especularidad triple: «Vulcano las forjó, tocólas Midas» (Quevedo), «El alma me abrasad, quemadme el pecho» (Soto de Rojas), «Arco es la ceja, y el mirar es punta» (Bocángel), «Tú lo estorbaste, y estorbólo el cielo» (Jáuregui), etc.

Existe otra clase de estructura polimembre en espejo, como ilustran algunos ejemplos indicados en dicho trabajo y también en «En torno a la sintaxis gongorina de Miguel Hernández», *op. cit.*, 48: «mondo cielo: luz monda: mondo olivo».

### 13. Estructura comparativa<sup>44</sup>

Se propone también como una variedad del hipérbaton, no descrito por D. Alonso, la configuración sintáctica resultante de alterar el orden en que normalmente se disponen los grupos sintagmáticos conformantes de las construcciones comparativas, de modo tal que los morfemas de comparación no aparecen de forma discontinua, sino seguidos, como formando un bloque inseparable (A + *más que* + B). La comparativa de superioridad es la clase de comparativa más frecuentemente sometida a tal dislocación, muchas veces debida posiblemente al sentido hiperbólico y estereotipado de las imágenes que, semánticamente, entran en comparación. *Comp.* 128-129):

- 128) Amarilí) y para mí *más dura que* un diamante (G, 773)
- 129) que bien serás rigurosa  
y *más que* un diamante *dura* (G, 770)

Frente a la configuración formal habitual de 128), donde los morfemas de comparación constituyen una secuencia discontinua: [más dura] [que un diamante], en 129) la construcción predecible es alterada al quedar el segundo grupo incrustado dentro del primero: [más [que un diamante] dura]. El estrangulamiento sintáctico que se produce determina que los morfemas comparativos aparezcan inmediatamente seguidos. A esta configuración particular la denominamos convencionalmente comparativa *continua*.

Este artificio, ya conocido en el mundo clásico<sup>45</sup> y prodigado — como tantos otros mecanismos — por el petrarquismo, es utilizado por Cervantes en diversas ocasiones. Pero Cervantes no sólo imita al modelo en su aspecto formal o sintáctico, sino también en lo que se refiere a la técnica de ponderación de cualidades a través del repertorio de imágenes estereotipadas: el desdén de la amada es la frialdad del mármol o del hielo, o la dureza del diamante o del mármol; la belleza es comparable al cielo o al sol; etc.<sup>46</sup>:

- 130) ¡oh *más que* el Cielo, oh *más que* el sol hermosa! (G, 773)
- 131) ante el rostro severo  
y *más que* el sol hermoso (G, 775)
- 132) ¡Oh, *más que* la belleza misma bella,  
*más que* la propia discreción discreta (!) (G, 830)
- 133) ¡Oh Blanca, a quien rendida está la nieve,  
y en condición *más que* la nieve helada! (G, 792)

<sup>44</sup> Vid. n. 14.

<sup>45</sup> Véanse a modo de ejemplo los siguientes versos de Catulo (*Catulli carmina*): «plus quam se atque suos amavit omnes» o «proicere aptavit potius quam talia Cretam».

<sup>46</sup> V., p.e., Manero, P. (1986), *Imágenes petrarquistas, o.c.*

134) que bien serás rigurosa  
y más que un diamante dura (G, 770)

135) el color de su ventura  
más que la cera amarillo (PS, 58)

136) más que de hierro de valor armado (PS, 66)

Además de la clase de comparativa continua señalada, existe otra variedad continua basada en la inversión del orden de los constituyentes del primer término de la comparación, el intensivo y su núcleo, cuya pauta podría representarse como: [A más] [que B]<sup>47</sup>.

Una cuarta distribución de la estructura comparativa que presenta también de forma discontinua los morfemas se basa en la inversión de los términos de la comparación: [que B] [más A], como muestra el siguiente ejemplo<sup>48</sup>:

137) prudentísima Ester, que el sol más bella (TPS, 997)

En virtud de la inversión, tal configuración puede considerarse también como una estructura hiperbática.

#### 14. Versos correlativos

Se propone también como una forma particular de hipébaton el recurso lingüístico-discursivo conocido bajo denominaciones tan diversas como las de *versus applicati* o *rapportati* o *poemas correlativos* (variante sistematizada de la *sínquisis* o *mixtura verborum*), consistente en la distribución paralelística en sentido vertical de las correspondencias isotópicas<sup>49</sup> que se establecen entre los distintos componentes de los grupos sintácticos relacionados por el principio de equivalencia. No obstante, la distribución paralelística puede no ser perfecta; incluso, puede llegar a convertirse en una mera enumeración caótica. En la mayor parte de los casos, especialmente cuando los poe-

<sup>47</sup> Existe una variedad de comparativa continua no descrita consistente en la anteposición del elemento nuclear del primer grupo de la construcción (adjetivo): «Blanca sois, señora mía, / más que no el rayo del sol» (Romancero) [apud Lapesa, R. (1971), «El cultismo en la poesía...», 129]; «Grandes, más que elefantes y que abadas» (Góngora); «blanca más que las plumas de aquel ave/ que dulce muere y en las aguas mora» [apud García-Page, M. (1993), «La construcción comparativa en la lengua de Góngora», o.c.], 111].

<sup>48</sup> Vid. n. 20.

<sup>49</sup> Para el concepto greimasiano de *isotopía*, pueden verse: Greimas, A.J. (1966), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 110, y (1972), «Hacia una teoría del discurso poético», en *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, 9-34; Greimas, A.J. - Courtès, J. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, s.v. *isotopía*; Arrivé, M. (1973), «Pour une théorie des textes poly-isotopiques», *Langages*, 31, 53-63. Cfr. Rastier, F. (1972), «Sistemática de las isotopías», en *Ensayos de semiótica poética*, cit., 107-40, y (comp., 1981), *Le développement du concept d'isotopie*, Paris, CNRS.

mas son muy elaborados, concurren la diseminación de los componentes a lo largo del texto y la recolección enumerativa de los mismos al final; artificio este último que funciona a su vez como mecanismo de cierre del texto artístico<sup>50</sup>.

Aun con claros precedentes en la poesía grecolatina<sup>51</sup>, tal como ha observado D. Alonso, la correlación es un artificio practicado con prodigalidad por Petrarca y sus seguidores<sup>52</sup> e imitado por no pocos poetas españoles<sup>53</sup> — y extranjeros<sup>54</sup> — de los Siglos de Oro. Cervantes se sitúa así en la línea seguida por otros poetas contemporáneos (p.e., Góngora<sup>55</sup>), los cuales se sintieron intensamente atraídos, al menos temporalmente, por las aparentes innovaciones de la lírica petrarquista.

La crítica suele aducir como ejemplo de la veta petrarquista de Cervantes el sin duda artificioso poema de apertura de *La Galatea*<sup>56</sup>; posiblemente, el texto cervantino más representativo del procedimiento artístico de la correlación:

138) Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha,  
de Amor, que abrasa, aprieta, enfria y hiere;  
que tal llama mi alma no la quiere,  
ni queda de tal ñudo satisfecha.

Consuma, ciña, yele, mate, estrecha  
tenga otra voluntad cuanto quisiere;  
que por dardo, o por nieve, o red no espere  
tener la mía en su calor deshecha.

Su fuego enfriará mi casto intento,  
el ñudo romperé por fuerza o arte,  
la nieve deshará mi ardiente celo,

<sup>50</sup> Para el concepto de *cierre* artístico, vid. especialmente Herrnstein Smith, B. (1968), *Poetic Closure. A Study of how Poems End*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press. Asimismo, Lázaro, F. (1976), «El mensaje literal», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, 149-71, esp. 166-7; García-Page, M. (1988), «El cierre del texto poético», en *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Univ. Complutense, cap. 7, así como otras referencias allí citadas.

<sup>51</sup> Alonso, D. (1953), «Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa moderna», en *Seis calas*, 282-308.

<sup>52</sup> Alonso, D. (1950), «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en *Seis calas*, 75-107; (1959), «La poesía del Petrarca...», cit.; «Petrarchismo hecho geometría», cit.

<sup>53</sup> Alonso, D. (1951), «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas*, 109-75; (1960), «La correlación poética en Lope (De la juventud a la madurez)», *ibidem*, 386-442; (1966), «La correlación en los sonetos de Góngora», en *Homenaje* [...], La Haya, Van Goor Zoren, 1966, 13-35 (reel. en (1955), «La correlación en la poesía de Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, 222-47); (1966-67), «Primer escalón...», o.c.; etc.

<sup>54</sup> Alonso, D. (1949), «La correlación poética en Campanella», y (1961), «Poesía correlativa inglesa en los siglos XVI y XVII», en *Seis calas*, respectivamente 325-34 y 335-85.

<sup>55</sup> Vid. n. 52.

<sup>56</sup> D. Alonso comentó el soneto primeramente en (1944), «Versos plurimembres y poemas correlativos», *op. cit.*, 124-5, y luego en *Seis calas*, 101-2, y (1950), *Poesía española*, 434-6. Cfr. Fucilla, J.G. (1960), «A Rhetorical Pattern...», o.c., y (1960), «Cervantes», en *Estudios sobre el petrarquismo*, cit.



la *flecha embotará* mi pensamiento,  
y así, no temeré en segunda parte  
de Amor el *fuego*, el *lazo*, el *dardo*, el *yelo*. (G, 754)

Los constituyentes de los distintos grupos sintácticos equivalentes que determinan las isotopías del texto se disponen no de forma lineal u horizontal, tal como cabría esperar en las estructuras paralelísticas, sino en sentido vertical:

fuego (A),      lazo (B),      yelo (C),      flecha (D)  
abrasa (A'),    aprieta (B'),    enfria (C'),    hiere (D')

Tales constituyentes se diseminan a lo largo del poema bajo dos formas fundamentales: la simple iteración léxica (reproducción formal) o la repetición semántica (sinonimia): *fuego* = *llama*, *lazo* = *ñudo* = *red*, *flecha* = *dardo*, *yelo* = *nieve*; *abrasa* = *consume* = *deshará*, *aprieta* = *ciña* = *romperé*, *enfria* = *yelo* = *enfriará*, *hiere* = *mate* = *embotará*.

Más simple es el siguiente texto incluido en el *Quijote* (425):

139) ¿Quién menoscaba mis bienes?  
*Desdenes.*

¿Y quién aumenta mis duelos?  
*Los celos.*

¿Y quién prueba mi paciencia?  
*Ausencia.*

De este modo, en mi dolencia,  
ningún remedio se alcanza,  
pues me matan la esperanza  
*desdenes, celos, ausencia.*

En este caso, la enumeración del verso final respeta el orden de aparición de los constituyentes, frente a lo que sucede en 136), donde *yelo* y *dardo* (= *flecha*) aparecen permutados<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> En 139), los diversos campos isotópicos disponen de un único elemento; en 138), en cambio, se producen las correspondencias, en vertical, esperables entre los SSNNsuj y los SSVVpred. En 138) se establece «correlación», pero no en 139), donde sólo se produce «diseminación-recolección». Tal distinción confirma la separación que hace E.R. Curtius entre los dos manierismos formales: *versus rapportati, applicati* o *singula singulis* y el *schema di ricapitolazione* o *sommatorio* (*Summationsschema*). Vid. *Letteratura europea*, cit., 318-22; asimismo, Spang, K. (1979), *Fundamentos*, 139-40 y 143-4.

F. Ynduráin aduce un ejemplo de correlación donde sólo se da la repetición — con permutación de los elementos — de los grupos nominales enumerados (v. (1985), «La poesía de Cervantes», *o.c.*, 217):

Mientras que al triste lamentable acento  
de mal acorde son del canto mío  
en Eco amargo de cansado aliento  
responde el *monte*, el *prado*, el *llano*, el  *río*  
.....  
salen a mi pesar pidiendo en vano  
ayuda al  *río*, al  *monte*, al  *prado*, al  *llano*.

A veces, sólo existe diseminación, pero no recolección:

140) que a entrambos en un punto, ¡oh extraño caso!,  
los *mata* los *encubre* y *resucita*  
una *espada*, un *sepulcro*, una *memoria* (Q, 648)

[espada (A) - sepulcro (B) - memoria (C)  
[mata (A') - encubre (B') - resucita (C')]

141) ¡Oh *España*, oh *rey*, oh *milit*es famosos,  
*ofrece*, *manda*, *obedece*d, que el Cielo,  
en fin, ha de ayudar al justo celo! (PS, 69)

[España (A) - rey (B) - milites (C)  
[ofrece (A') - manda (B') - obedece (C')]

La simetría paralelística no es perfecta en otras ocasiones. O bien un término carece de correspondencia o bien recibe varias.

Así, en:

142) El alto *cielo*, amor, el *viento*, el *fuego*,  
la *agua*, la *tierra* y mi *enemiga bella*,  
cada cual con su fuerza, y con mi hado,  
  
mi bien *estorbe*, *esparza*, *abr*ase y luego  
*deshaga* mi esperanza; que, aun sin ella,  
imposible es dejar lo comenzado (G, 777)

mientras que las correspondencias *viento* (B) - *esparza* (B'), *fuego* (C) y *agua* (D) - *deshaga* (D') parecen estar bien delimitadas, *estorbe* (A') podría relacionarse ya con *cielo* (A) — de modo que las correspondencias isotópicas se sucederían en un orden regular —, ya con *tierra* (A'') y *enemiga bella* (A'''), incluido o no *cielo* (A') — de forma que se conseguiría una doble o triple correspondencia para un solo término —. Podría pensarse que mi *enemiga bella* fuera también el sujeto sintáctico de *deshaga*.

15. *Resumen*. A través de este estudio se ha intentado establecer una tipología de las diversas formas de consecución del hipérbaton en la obra poética de Cervantes. Se ha seguido básicamente la clasificación delineada por D. Alonso en sus estudios sobre la lengua de Góngora y Medrano — clasificación adoptada también por otros estudiosos, como R. Lapesa —, pero también se han propuesto algunas modificaciones respecto del modelo: se completan los esquemas señalados por D. Alonso; se describen como hipérbatos los paréntesis y la correlación en cuanto que comparten características comunes, como la alteración del orden de los constituyentes; se incluyen como variedades hiperbáticas algunas distribuciones de la construcción comparativa (p.e., la llamada convencionalmente «continua») y la estructura especular, ya que suponen inversión o transposición.

El repertorio de textos seleccionados constituye, a mi juicio, una prueba muy clara en contra de la poco fundamentada creencia, secu-

larmente admitida salvo contadas excepciones, de que Cervantes carecía de calidad de poeta. Porque Cervantes conoce muy bien las técnicas, los códigos y las convenciones lingüístico-literarias de la tradición vigentes en su tiempo (p.e., clasicismo, petrarquismo, manierismo, gongorismo); troquela con primor sus versos de acuerdo con los modelos imitados (géneros, cánones, imágenes, recursos lingüístico-discursivos, ...); utiliza todos los procedimientos artísticos heredados agotando al máximo sus posibilidades expresivas; ... Cervantes es, por todo ello, un poeta muy artificioso, al que cabría situar junto a los genios venerados: Lope, Quevedo, Góngora, Calderón, ... Todas las manifestaciones del culto sintáctico practicadas por Cervantes constituyen una prueba del grado de artificiosidad de su poesía, que, en verdad, no es más que un ejemplo de ciertas preferencias lingüísticas de la Edad de Oro.

ALDO GALLOTTA

## CERVANTES Y TURQUÍA

El Siglo de Oro ha sido representado por unos autores que han dedicado mucha atención al Mediterráneo, cuando el «*mare nostrum*» ocupaba una posición secundaria con respecto a la política española<sup>1</sup>. Por lo tanto, resulta fácil encontrar obras que traten de Turquía, de los turcos y del mundo que ellos representan, considerados en general como enemigos, antagonistas que «*hay que conocer*» absolutamente, para poderlos destruir y vencer, como decía Sagredo, autor de una famosa y popular obra acerca de los sultanes otomanos<sup>2</sup>. Entre ellos, algunos autores se entregaban a la fantasía o a las historias de otros, viajeros, embajadores, mensajeros, comerciantes, etc., otros se basaban en sus propias experiencias, a menudo, como prisioneros, víctimas de una guerra (de posición). Este es el caso de Miguel de Cervantes, autor de *Don Quijote*, que en 1575, mientras regresaba a España de Italia fue capturado por los Turcos y llevado a Argel, donde permaneció hasta 1580.

El tema de su cautiverio o el tema del cautiverio en general aparece con frecuencia en algunas de sus obras. El cautiverio es el tema principal en obras como *Los Baños de Argel*, *Los Tratados de Argel*, *El Gallardo Español*, *la Gran Sultana Doña Catalina de Oviedo*, *El Amante Liberal*, mientras que apenas aparece en otras como *Don Quijote*, *La Galatea*, *Persiles y Sigismunda*, *La Española Inglesa*, *Rinconete y Cortadillo*. Y este ha sido el tema de las Jornadas de Madrid-Alcalá de Henares del 13/19 de diciembre de 1993: «La influencia del cautiverio en el pensamiento y la obra de Miguel de Cervantes». Por lo general todos los investigadores de Cervantes, incluso los que pertenecieron a su época, han tratado este tema, poniendo en evidencia la importancia que debe tener la comprensión de la manera que el escritor español adoptó para enriquecer su escritura y su mundo poético. Sobre la misma cuestión vale el estudio de Albert Mas<sup>3</sup>. Son investigaciones

<sup>1</sup> Sobre este tema, véase también, Encarnación Sánchez García, *Tre studi sul Siglo de Oro*, Napoli 1990, págs. 31-33.

<sup>2</sup> G. Sagredo, *Memorie storiche de' monarchi ottomani*, Bologna 1674.

<sup>3</sup> *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, I, Paris 1967, págs. 290-383. Véase también, María Caterina Ruta, «La prigionia come evento e come metafora in alcune

serias que ponen en evidencia la personalidad de Cervantes. Podemos decir que, si no fuera por sus límites desviantes, este asunto ha sido examinado sólo desde un punto de vista «hispanista». Creo que es de igual importancia el enfrentarnos con la cuestión de la relación entre el gran escritor español y el mundo de los Turcos desde una proyección, lo más «Turcológica» posible. Aunque existen estudios generales que se ocupan del problema de la influencia del Islam en la literatura española como el de Luce López-Baralt<sup>4</sup>, el último artículo dedicado a Cervantes y a los Turcos, es el de Erugrul Önal de 1992, que sufre la influencia de Albert Mas<sup>5</sup>.

En esta breve ponencia intentaré comunicar el resultado de una relectura de la obra de Cervantes, relectura que evidencia su posición con los Turcos y con el mundo en que tuvo que vivir durante algunos años en un momento particular de su vida. Trataré sólo unos temas que considero de gran importancia. Y ya que no soy un hispanista ni un cervantista no haré valoraciones literarias o estéticas de su obra.

Aunque no podemos decir con exactitud cuánta fantasía y cuánta realidad exista en la obra de Cervantes, sin duda alguna la mayoría de lo que cuenta el autor pertenece a la realidad ya que ha sido verificado en otros documentos.

Cuando Miguel de Cervantes Saavedra nació en 1547 en Alcalá de Henares, el Occidente vivía su momento culminante de rivalidad entre el Imperio Otomano y el Imperio Español. Esta rivalidad se evidencia en el Mediterráneo Oriental y Occidental, donde el dominio de los Turcos llega a Africa Septentrional (Magreb), causando dificultades a los Españoles a través de los hermanos Barbarossa al crear también las Regencias de Túnez y de Argel<sup>6</sup>. En el capítulo XXXIX del *Quijote* Cervantes nos cuenta a través de un prisionero una experiencia real de su vida: la herida de su mano izquierda sufrida en la batalla de Lepanto de 1571. El episodio de su vuelta a España desde la ciudad de Nápoles en 1575, a bordo de la galera *El Sol* donde se encontraba

narrazioni cervantine», *Pegaso. Annali della Facoltà di Magistero*, Anno accademico 1983-1984, Palermo 1985, págs. 91-100 y «Il Mediterraneo tra realtà e letteratura nei secoli XVI e XVII», *Nuovo Mondo e Area Mediterranea a confronto*, a cura di Massimo Ganci e Rosa Scaglione Guccione, Palermo 1993, págs. 107-117 (= Società siciliana per la Storia Patria. Istituto di Storia Moderna - Facoltà di Lettere).

<sup>4</sup> *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid 1985.

<sup>5</sup> «Cervantes'in Türklere esir düşmesi ve esaretinin eserlerine yansımaları [El cautiverio de Cervantes entre los Turcos y la influencia en sus obras]», *OTAM*, 3, Ankara 1992, págs. 297-321. Importantes, aunque más genéricas, las páginas de M. Kaya Bilgegil, *Rönesans Çağı Cihan Edebiyatında Türk Takdirkarlığı [La valutazione dei Turchi nella letteratura mondiale d'epoca rinascimentale]*, Erzurum 1973, págs. 123-142.

<sup>6</sup> Sobre Khayreddin Barbarossa véase *Encyclopédie de l'Islam*, II. ed., s. v. (artículo de A. Gallotta). Sobre el problema entre las relaciones hispano-turcas, véase Emilio Sola, «Moriscos, renegados y agentes secretos españoles en la época de Cervantes», *OTAN*, 4, Ankara 1993, págs. 331-362 (En turco también, *ibidem*, págs. 687-695).

también su hermano Rodrigo, y que había sufrido en ataque, un proximidad de Las Tres Marías, realizado por 4 galeras argelinas dirigidas por Arnavut Mami, y que fue abordada por la galera de Deli Memi, se encuentra descrito con todo detalle en *La Galatea* y en *La Española Inglesa*, donde la realidad se mezcla con la fantasía. Arnavut Mami, capitán argelino y propietario de 4 galeras, fue un personaje real. Su nombre aparece también en *El trato de Argel* y en el *Quijote*, y fray Diego de Haedo habla también de él en *Topografía e Historia general de Argel*<sup>7</sup>. Arnavut Mami captura también a Diego Galán que permanece en Argel y en Estambul de 1589 a 1600<sup>8</sup>. Tal vez, también Vicente Espinel autor de una novela picaresca titulada *Vida del escudero Marcos de Obregón* de 1613, fue hecho prisionero en 1579 en Argel por Mami Reis<sup>9</sup>. También Deli Memi (llamado «el loco») es un personaje conocido en la guerra de corsa del Mediterráneo<sup>10</sup>.

En *La Española Inglesa*, la captura de la nave *El Sol* acaece precisamente en proximidad de «Las Tres Marías».

En Argel, Cervantes se convierte en un esclavo de Deli Mami (su hermano Rodrigo en esclavo de Ramazán Pasciá). Y por el hecho de que a Miguel se le encontraran unas cartas de recomendación de Don Juan de Austria se le consideró un personaje importante y pidieron por él un rescate de 2.000 monedas de oro, que su familia no pudo pagar de manera alguna. Por eso Cervantes intentó escapar sin resultados, la primera vez en 1576 y la última en 1579. Luego el Dey de Argel Hasan Pasciá lo compró por 500 monedas. Cabe preguntarse por qué el Dey de Argel compró a Cervantes en vez de castigarle. Tal vez fue, por una parte el miedo a perder el rescate, y por otra una gran admiración hacia el coraje del prisionero.

No cabe duda de que Cervantes pasó en Argel una temporada extremadamente difícil encarcelado en las galeras. Es fácil encontrar referencias de este período en las páginas del *Quijote*. A través del prisionero cristiano llegado a España después de la fuga de Argel con la bella Zoraida conocemos unos aspectos de la vida de Cervantes, que de otra forma, no nos hubiera sido posible conocer.

Después de la última tentativa de evasión en 1579, Cervantes no paga la pena de los 2.000 latigazos y no sabemos el motivo. Al final, el 19 de septiembre de 1580 Cervantes fue rescatado por los padres Trinitarios.

No obstante la presencia de muchas informaciones autobiográficas en sus obras, tenemos solamente noticias muy genéricas de su vida

<sup>7</sup> Valladolid 1612; nueva ed. Madrid 1927-1932, 3 vols.

<sup>8</sup> *Cautiverio y trabajos de Diego Galán (1589-1600)*, Madrid 1913; cfr. Ertuğrul Önalp, «Türklere esir düşen bir İspanyolun anıları (1589-1600)» [Memorias de un prisionero español de los turcos], *Argos*, 26, 1990, págs. 64-67.

<sup>9</sup> V. Espinel, *Vida del escudero...*, Clásicos Ebro, Zaragoza 1966, págs. 93-94.

<sup>10</sup> Véase, H.-D. De Grammont, *Histoire d'Alger sous la domination turque (1515-1830)*, Paris 1887, *passim*.

transcurrida en Argel. Sin embargo excluyendo la última temporada en las cárceles de Hasan, podemos imaginar que su cautiverio no fue excesivamente duro. Si consideramos que él no podía realizar trabajos pesados, a causa de su brazo mutilado, y que probablemente se encargaba de los quehaceres de la casa o de la cocina, y también que pudo intentar la evasión varias veces, podemos concluir que tenía libertad suficiente para desenvolverse y andar por la ciudad. Por otra parte en el antedicho trozo del *Quijote*, sabemos que obtuvo amabilidad por parte de Hasan Pascià. Es muy probable que haya pasado parte de su tiempo tomando notas y apuntando las bases de sus obras futuras. Por este motivo, Cervantes habla a menudo de los Turcos, pero en términos lisonjeros, por varias razones: era su prisionero, era una época de lucha política por el predominio del Mediterráneo, y enfurecía la guerra religiosa. Tal vez ha tenido mucha importancia la probable censura que no hubiera permitido la publicación de sus obras. Hubiera sido imposible para Cervantes publicar sus obras si hubiese hablado positivamente de sus antagonistas religiosos y políticos del tiempo. A este propósito nos referimos al *Viaje de Turquía* escrito en 1557 probablemente por un español prisionero en Estambul y que habla de los Turcos en términos suficientemente positivos. Es significativo el hecho de que la obra haya permanecido manuscrita hasta 1905. De todas formas es difícil decir hasta qué punto Cervantes haya sido imparcial escribiendo acerca de los Turcos. Parece que se ha dejado condicionar por la época en que vivía y por asuntos personales. Pero en fin de cuentas podemos inferir que su actitud hacia el mundo turco no ha sido del todo negativa; más bien creo que Cervantes sienta simpatía y comprensión. Dentro de las obras que tratan el tema del cautiverio, tal vez la más interesante es *El Amante Liberal* que pertenece a las *Novelas Ejemplares* publicadas en 1613. La historia se desarrolla en la isla de Chipre y en Trapani. En Chipre tuvo la oportunidad de considerar negativamente el sistema jurídico turco definido como «bárbaro». Por el contrario el autor anónimo del *Viaje de Turquía* apreciaba la imparcialidad de los jueces hacia los turcos, los cristianos y los judíos. Por otro lado, el hecho de que Cervantes nos presente a Ricardo que siendo un esclavo puede presentarse al qadì para pedir justicia, puede ser una manera para reconocer, veladamente, un aspecto positivo de la civilización turca. A pesar de que se trata de una novela de aventuras, *El Amante Liberal* se basa en una situación objetiva y correspondiente a la realidad del tiempo. Por otra parte cuenta también el hecho de que Halime se dirija a los extranjeros hablando una lengua mixta, que es la lengua franca hablada en los puertos del Mediterráneo formada por una mezcla de italiano, español, griego, turco, portugués, etc.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Véase *El Amante Liberal*, trad. it. en: *Tutte le opere di Cervantes*, por Franco Merzanti, I, pág. 397, Milano 1971 (Ed. U. Mursia). A esta edición se refieren las citaciones de las obras de Cervantes. Ejemplos de esta lengua mixta aparecen también en otras obras,

Sabemos que Cervantes escribió también cuatro importantes obras de teatro, cuyo tema es el cautiverio; entre éstas *La Gran Sultana Doña Catalina de Oviedo* es la única comedia que se desenvuelve en Turquía en el recinto otomano.

La imagen que Cervantes nos da sobre los Turcos en esta obra de tres actos difiere bastante de las otras obras: el personaje principal, el sultán Murad III, aparece como persona indulgente, tolerante, dispuesta a cualquier sacrificio por la mujer amada.

La fábula es muy sencilla: Rüstem y Mami son los Aga del harem del recinto. Mami acusa a Rüstem de querer esconder a Catalina al sultán, una hermosa mujer española; el sultán llama a Rüstem y le pregunta el motivo por el cual le esconde a Catalina. Llevada ante el sultán, Catalina le impresiona con su belleza y recibe la proposición de convertirse en su esposa y en su favorita. Catalina acepta con la condición de no cambiar su religión y su propio nombre. Una vez obtenido esto, Catalina se casa según las costumbres españolas. Murad III libera a todos los prisioneros, entre ellos al padre de Catalina.

El punto de partida de esta comedia es una historia muy conocida, que se refiere a la «Sultana» (así se llamaba en las relaciones de los embajadores occidentales Safiye Sultan), esposa y favorita de Murad III (1574-1595), que ha sido confundida a veces con la «sultana madre» (*Valide Sultan*) Nür Banu (Cecilia Venier Baffo), esposa de Selim II y madre de Murad III<sup>12</sup>.

La comedia más importante y que nos interesa por su temática es *Los Baños de Argel* que pertenece a *Las ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, y que se desarrolla en Argel. En su obra Cervantes ha utilizado noticias autobiográficas. Merece la atención la figura del sacristán cuya osadía proviene de su dueño que es un jenízaro. Es una realidad puesta en evidencia por él mismo:

— «... Mami un janízaro gallardo, honesto, turco, soldado y dabaxi [*odabaşı*, véase a.], es decir jefe de un equipo o alférez, y muy apropiado su grado debido a su valor: y es una cosa tan excelente que ni me muerde ni me ladra...»<sup>13</sup>.

Sobre el aspecto histórico e historiográfico de la permanencia de Cervantes en Argel hay una bibliografía notable. Después del viejo

como en: *Los Baños de Argel*, en las palabras de unos chicos moros dirigidas al sacristán: vol. I, pág. 940. En general: H. e. R. Kahane - A. Tietze, *The Lingua Franca in the Levant*, Urbana 1958.

<sup>12</sup> Véase: E. Rossi, «La Sultana Nur Banu (Cecilia Venier-Baffo) sposa di Selim II (1566-1574) e madre di Murad III (1574-1595)», *Oriente Moderno*, XXXIII, 1953, págs. 433-441; S.A. Skilliter, «Three letters from the Ottoman "Sultana" Safiye to Queen Elizabeth I», *Documents from Islamic Chanceries*, Ed. S.M. Stern, Oxford 1965, págs. 119-157; B. Arbel, «Nur Banu (c. 1530-1583): a Venetian Sultana?», *Turcica*, XXIV, 1992, págs. 241-259.

<sup>13</sup> *Los Baños de Argel*, p. 939.

estudio de L. Cazenave<sup>14</sup>, resulta importante el trabajo más reciente de W. Hoenerbach<sup>15</sup>. Al respecto encontramos amplitud de referencias en la obra de S. Bono dedicada a la navegación de corsa en el Mediterráneo<sup>16</sup>. Tal vez, a estas alturas, se pueda añadir ya muy poco a lo dicho e investigado.

Sin embargo el aspecto, en particular, lingüístico todavía se ofrece a un examen renovado y puede indicarnos elementos originales para valorar el dominio y el interés de Cervantes hacia la lengua turca y más en general sus conocimientos del ambiente oriental y «turquesco». Normalmente el plurilingüismo literario está presente en distintas obras cuya procedencia y características a veces difieren notablemente. En el teatro el fenómeno se muestra con mayor incidencia, aunque lo encontramos en obras de diversa índole: novelas, relaciones de viaje, historiografía y tratados geográficos<sup>17</sup>.

Recurrir a otro idioma sabemos que responde a intenciones muy distintas; se determinan así funciones diferentes, según ha especificado W. Th. Elwert, quien ha definido una casística pormenorizada de funciones: alusiva, evocativa, de documentación, de adorno, de exhibición, didascálica, realista<sup>18</sup>.

Sin embargo, si puede ser legítimo hablar de un «efecto» teatral de plurilingüismo, y por tanto, se acepta plenamente el procedimiento dentro del teatro, hay que tener en cuenta que el fenómeno aparece en otros géneros literarios, aunque de forma menos frecuente. En todo caso reviste carácter prioritario la atendibilidad del texto. Tendremos pues que considerar en una lengua o dialecto aquellos *topoi* de la lengua o dialectos que pasan directamente en el texto teatral y/o literario sin ninguna manipulación y manteniendo una fidelidad de documento al igual que los redactados en la lengua dominante del texto. En estos casos raras veces nos enfrentamos con arbitrarismos y topamos a menudo con una atenta labor de documentación, si bien indirecta. Es obvio que el afán de reflejar la realidad a toda costa conlleva el riesgo de plagio<sup>19</sup>.

No es éste el caso de Cervantes donde la presencia de material lingüístico procedente de otras lenguas con respecto al español responde

<sup>14</sup> «L'esclavage de Cervantes à Alger (1575-1580)». *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*, XXI, 1924, págs. 103-135.

<sup>15</sup> *Cervantes und der Orient zur Türkenzeit*, Bonn 1951.

<sup>16</sup> *I corsari barbareschi*, Torino 1964. Acerca de la navegación de corsa en el Mediterráneo, véase del mismo autor: *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano 1993.

<sup>17</sup> Sobre este asunto véase: M. Cortellazzo, «Il friulano nella commedia pluridialetole veneziana del '500», *Studi linguistici friulani*, I, Udine 1969, págs. 183-210; reimpresso en M. Cortellazzo, *Venezia, il Levante e il Mare*, Pisa 1989, págs. 223-250.

<sup>18</sup> «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de littérature comparée*, XXXIV, 1960, págs. 409-437.

<sup>19</sup> Así, M. Cortellazzo, *art. cit.*, pág. 186.

a precisas vivencias y experiencias de vida. Diríamos que casi nos sorprendería su ausencia, mientras el botín «turquesco» constituye el plato fuerte de la proliferación de idiomas que encontramos en sus obras. La relativa abundancia de referencias, además, no se resuelve con menoscabo de su perfecta injerencia en la amalgama global del texto. Vamos a detenernos ahora en una selección de términos anotando cómo siempre Cervantes nos ofrece definiciones pertinentes y concretas.

Nótese la perfecta adhesión de los nombres propios a la forma hablada, por ejemplo: Mahamut = Mahmud, Hazan - Azan - Hazen = Hasan, Izuf = Yusuf; Más evidente es el fenómeno en nombres como Caurali = Gâvur Ali (= Ali el infiel, evidentemente un renegado), Carahoja = Qara Hoğa, Agimorato - Haggi Murad = Hâgî Murâd, Morato arraez = Murad ar-re'is (= Murad el capitán del navío).

Me parece interesante la citación de unos versos de un caballero andalúz en *El Amante Liberal*. Se trata de *coplas*, caracterizadas por «rimas perfectas muy difíciles dichas también *consonancias* o *consonantes*» que interrumpidas en el quinto verso fueron llevadas a continuación por el caballero español con las mismas rimas en otros cinco versos<sup>20</sup>. Se puede ver aquí una conexión con el dístico árabe-islámico *bayt*, que es también la métrica básica de la poesía árabe-islámica.

Normalmente topamos con palabras aisladas. Lo son *chauz* que corresponde a portero, nos dice Cervantes<sup>21</sup>. Se trata de la palabra turca *çavuş*, en uso ya en época pre-islámica en la forma *çabis* cuyo primer significado es «mensajero», «embajador». Por *carcajes* (Así se llaman los brazaletes en árabe)<sup>22</sup>, se trata probablemente de la palabra persa *kârkâne* o *kârgâh* = fábrica, taller, que de «lugar donde se hacen» pasa al significado de «los productos hechos». Tenemos ahí *chilibí* que indica al caballero<sup>23</sup> y viene a ser el turco *çelebi* procedente del antiguo *Çalab/Çeleb* referido a la divinidad. *Caramuzales* (navío de moros)<sup>24</sup> al turco *karamursal*, un modelo de barco. *Galima*<sup>25</sup> es el árabe *ganîma* para indicar botín. El *corde dulce* y el *pilao* son términos de origen persa: *horde*, que quiere decir «comer», y *pilav* que es arroz. *Cebrián*, que en árabe quiere decir lacayo o estafero<sup>26</sup>, puede ser *shibran* en árabe «Estar al servicio de».

*Dabaxi*, o sea jefe de una escuadra o alférez, en turco *odabaşı*, jefe de una escuadra de jenizaros, aquí aparece solo<sup>27</sup> o referido a

<sup>20</sup> *El Amante Liberal*, págs. 391-392.

<sup>21</sup> *El Amante Liberal*, pág. 386.

<sup>22</sup> *Ibidem*. *Quijote*, II, pág. 329.

<sup>23</sup> *El Amante Liberal*, pág. 393.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 396.

<sup>25</sup> *La Española Inglesa*, pág. 467.

<sup>26</sup> *El Gallardo Español*, pág. 823.

<sup>27</sup> *Los Baños de Argel*, pág. 939.

«Morato» («el dabaxi Morato» = Murad *odabaşı*)<sup>28</sup>. Aparece también el título «Guardián *Baxi*», que corresponde al título turco *Qapıgıbaşı* = Jefe de las guardias, jefe de los porteros de palacio. Tampoco falta el acto de fe: *İlâ ilalâ*<sup>29</sup> que es parte de la fórmula de la aceptación de la religión islámica: «No hay Dios que no sea Allah y Muhammad es su profeta. La palabra *passamaques* que significa zapato en árabe<sup>30</sup>, en turco es *basamak*, que significa «escalón», peldaño. En *Persiles y Sigismunda* hay palabras turcas, mencionadas con el intento de envilecer y deshonorar a los prisioneros cristianos: *Rospeni*<sup>31</sup>, que corresponde a la palabra turca, de origen griega, *orospo - orospu* = prostituta, puta; *manahora*, que puede tener relación con la palabra árabe *mánkhara* «lugar donde se tiran las basuras, letrina», como sugiere Vincenzo Strika<sup>32</sup>, o mejor podría ser la palabra turca, de origen persa, *nankör* «ingrato»; *denimaniyoc*<sup>33</sup> expresión turca por *dini imanı yoq*, que quiere decir «que no tiene fe o religión». El *jadraque* Jarife corresponde gráficamente también a *xadraque* *Xarife*, que aparece en *Persiles e Sigismunda*<sup>34</sup>, con varias interpretaciones<sup>35</sup>, representa la forma *hadrat-e Harif*, es decir «la excelencia del gentilhomme» o «de Harif», tan cercana a la expuesta por Asín Palacios, que la da a entender como «Vuestra excelencia el príncipe o el noble» donde, evidentemente por *Jarife* se entiende *Şartf* «noble, descendiente de Maometto»<sup>36</sup>.

En *Los Tratos de Argel* encontramos formas de cierta extensión<sup>37</sup>. Aquí dos Moros que llevan al Rey un cristiano que intentaba fugarse y que ellos habían detenido afirman:

*Alicum çalem çultam adareimi guaharan çal çul.*

Cervantes no nos da ninguna explicación, diformemente de lo que acostumbra a hacer. Ahora bien: mientras las tres primeras palabras son una fórmula árabe de saludo que se utiliza como respuesta (*'aleykum as-selâm sultân* quiere decir «saludo a vos, sultân»), las restantes resultan indescifrables. Después de unas informaciones intercambiadas, el Rey dictamina un severo castigo para el prisionero a base de golpes (seiscientos en la espalda y quinientos en los pies y la barriga) con la fórmula:

*Yuruja Caur*, que puede ser el turco *Yürü ya gâvur* («¡vaja infiel!»).

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 962.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 952.

<sup>30</sup> *Quijote*, II, pág. 316.

<sup>31</sup> *Persiles y Sigismunda*, II, pág. 1017.

<sup>32</sup> *Ibidem*, nota 151.

<sup>33</sup> *Ibidem*. Es exacta la interpretación dada en la nota 151 de Julio Cortés.

<sup>34</sup> *Ibidem*, págs. 1025-1026.

<sup>35</sup> *Ibidem*, nota 165.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Los Tratos de Argel*, pág. 770.

Y luego se da una respuesta impertinente de éste:

*Cito cifuti breguedi*, que son tres imprecaciones o epítetos ofensivos que normalmente se dirigen a enemigos y gente de poca monta. Entra ellos *cifuti* hay que relacionarlo con un origen ebraico (*çifut*): viene del árabe *yahud* y está atestado en distintos dialectos italianos con el significado de «canalla»<sup>38</sup>. La tercera resulta de la contracción de la expresión turca *bre gidi* «adelante perro», donde *bre* es la interjección de origen griega *bre, vre!* e *gidi* palabra turca que está por «cerdo». Y cuando los Moros apalean al cristiano y éste invoca a la Virgen, el Rey monta en cólera por lo cual le apostrofa con violencia:

*Laguedi denicara, bacinaf.*

La frase se podría desenvolver así: *La gididen qara, başına* «No, perro más que perro, en la cabeza» es decir: hay que golpearle no sólo en las piernas y barriga sino también en la cabeza.

Concluyendo, la obra de Cervantes constituye un documento de gran valor ya que recrea la atmósfera de una ciudad «corsara» como Argel, dominada por capitanes renegados, cristianos y musulmanes de moralidad dudosa: Gâvur Ali, Hasan, Qara Hoğa, Yusuf, Halima, Rüstem, Abdelmelik, Zahra, Al-Qadí, son nombres que encontramos en los libros de historia o en los cuentos de relación de batallas o de acciones de guerra. Pero en las obras de Cervantes no hay sólo material autobiográfico, sino también la documentación de lo que acontecía en el Impero Otomano de aquel tiempo, la historia de Murad III y de Safiye es la fiel reconstrucción verosímil (aunque novelada) de los acontecimientos y demuestra el compromiso histórico del escritor español.

Reflejando su tiempo, Cervantes no hubiera podido tener una actitud diferente con respecto al mundo turco hasta entonces antagonista a su propio mundo. Pero él habla con respeto, sin acritud, y al fin y al cabo con cierta admiración y complacencia por haber tenido la ventura/desventura de conocerlo personalmente.

<sup>38</sup> Véase entre otros, Giovan Battista Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, I, Brescia 1972, pág. 368.

Y así se ve que Cervantes, al estar en Argel, se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria. En este momento de su vida, Cervantes se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria.

La fase de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria, Cervantes se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria.

Respecto a su captividad en Argel, Cervantes se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria.

Y así se ve que Cervantes, al estar en Argel, se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria.

En este momento de su vida, Cervantes se encuentra en un momento de su vida que coincide con el momento de su mayor actividad literaria.

Ver extracto del Padre Fray Fco. Antonio Silvestre en «Cervantes en Argel y sus libertadores trinitarios» de Felipe Cortines Murube, Sevilla 1950, pág. 23.

Ver artículo «Les Bagnes d'Alger» de T. Yacine, in Revue d'Histoire Maghrébine N° 21-22, Avril 1981, Tunis, pág. 17-19.

Ver artículo «Les Bagnes d'Alger» de T. Yacine, in Revue d'Histoire Maghrébine N° 21-22, Avril 1981, Tunis, pág. 17-19.

Si Nápoles alberga hoy a los Cervantistas para celebrar su segundo Congreso internacional con este homenaje a Don Miguel, no es una casualidad. Esta bellísima e histórica ciudad del principado italiano fue el primer puerto mediterráneo que acogió a Cervantes, quien como soldado bajo los ordenes de Don Juan de Austria, participó en la victoriosa batalla de Lepanto en 1571, y a la toma de la Goleta y Túnez, dos años después.

AHMED ABI-AYAD

ARGEL: UNA ETAPA DECISIVA EN LA OBRA Y PENSAMIENTO DE CERVANTES

Si Nápoles alberga hoy a los Cervantistas para celebrar su segundo Congreso internacional con este homenaje a Don Miguel, no es una casualidad. Esta bellísima e histórica ciudad del principado italiano fue el primer puerto mediterráneo que acogió a Cervantes, quien como soldado bajo los ordenes de Don Juan de Austria, participó en la victoriosa batalla de Lepanto en 1571, y a la toma de la Goleta y Túnez, dos años después.

Más tarde, el 20 de septiembre de 1575 embarcó precisamente de Nápoles rumbo a España, a bordo de la Galera Sol con la Mendoza y la Higuera. Seis días después, tres galeras corsarias argelinas al mando de Arnaut Mami, les atacaron junto a las Tres Marías, y Miguel de Cervantes y su hermano Rodrigo fueron hechos cautivos por Dali Mami y llevados a Argel, hecho que se menciona en la *Española Inglesa* y cuyo nombre aparece más de una vez en sus obras.

Junto a esta fase heroica de Cervantes en el mar mediterráneo sucede la de su cautiverio en tierras argelinas durante 5 años, y que desafortunadamente sólo originó artículos y escritos no siempre imparciales y exageradamente impregnados de una visión sensacionalista, bárbara y despectiva<sup>1</sup>. No obstante, la diversidad y riqueza temática de la obra cervantina, ofrece todavía nuevos e inagotables aspectos de su vida y producción literaria como para recordar y revivir, con otra perspectiva y diferente punto de vista aquel pasado cervantino multicultural, diverso y denso a la vez, en un mediterráneo, ora con-

<sup>1</sup> Ver extracto del Padre Fray Fco. Antonio Silvestre en «Cervantes en Argel y sus libertadores trinitarios» de Felipe Cortines Murube, Sevilla 1950, pág. 23. En fait, la captivité n'est toujours pas perçue de la même manière par d'autres anciens captifs: par exemple Guy Tubert Delof écrit «selon d'Arvioux... les Maures étaient plus humains avec leurs esclaves que les Euxopéens avec leurs domestiques; ...» D'Aranda et Quartier considèrent «la servitude en Barbarie comme une expérience des plus instructives: il n'est point de meilleure Université que le bague d'Alger...» «on apprend la médecine empirique, la géographie (le Mexique, la Virginie, le Canada, l'Extrême Orient)». Pour les bons chrétiens, «la servitude est nécessaire pour ouvrir les yeux de l'âme». Ver artículo «Les Bagnes d'Alger d'après Cervantes» de T. Yacine, in Revue d'Histoire Maghrébine N° 21-22, Avril 1981, Tunis, pág. 17-19.

flictivo, ora plácido, que engendró afortunadamente a nuestro escritor en Argel, el cautiverio agotador quizás pero seguramente el más salvador y saludable para él y todos nosotros. De lo contrario, este homenaje y manifestación científica y mediterránea en torno a nuestro novelista y dramaturgo, a la vez Morisco, Español, Italiano, Argelino, Africano y muy Mediterráneo, ni tendrían sentido, ni existirían para ahondar más y revelarnos aquellas caudalosas aportaciones culturales de los países ribereños, sintetizadas densamente en Cervantes con ilimitada dimensión humana y profundo sentido.

Por estas razones y desde este planteamiento, sentimos gran privilegio y particular placer, expresarles aquí el enorme interés y afecto que tenemos por este genial escritor, que nos dejó además, el testimonio de su visión perspicaz, amplia y útil sobre ciudades y modos de vida argelinos de aquel entonces, y por otra parte supo transmitir al mundo entero, varios aspectos de la cultura y civilización musulmanas cuyo impacto fue determinante en su vida espiritual e intelectual.

Todo eso nos enaltece mucho y cuanto más al darse cuenta que Argelia participó y contribuyó a la protección, a la salvación como a la liberación de Cervantes.

Argel es entonces el reflejo de su cautiverio y vida posterior puesto que constituye la fuente creadora en la cual se desarrolla toda su narrativa y comedia. Con su mundo y escenario, Argel marcó profundamente su personalidad literaria.

Desde la *Epístola a Mateo Vázquez*, escrita en los baños de Argel en 1577 hasta los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, la ciudad de Argel es el escenario de todo el cautiverio donde las referencias y hazañas personales son noveladas y forjadas constantemente. Resulta pues, que esta temática representa el leitmotiv literario más repetido y el punto clave de la mayor parte de la obra cervantina.

Por eso, el tema que presentamos versará sobre «Argel como etapa decisiva en la obra y pensamiento de Cervantes».

Se plantean entonces las preguntas siguientes: ¿Por qué Argel es motivo central de gran parte de su producción literaria? ¿Qué recuerdos va a dejar en su vida? ¿Cuál es la postura de Cervantes y el aspecto enriquecedor de su estancia en Argel?

Los años del cautiverio, junto con los de su estancia en Italia fueron trascendentales en la vida y pensamiento de Miguel de Cervantes.

Si la experiencia italiana fue para él la etapa esencial de su heroísmo naval, el cautiverio resultó como fenómeno emblemático y literario de su vida argelina. Los 5 años que pasó Cervantes, tanto en la ciudad como en los baños de Argel<sup>2</sup>, fueron decisivos en la formación de su conciencia de escritor como contribuyeron poderosamente al despliegue de su actividad literaria y creadora.

<sup>2</sup> Cervantes era cautivo de rescate, y por lo tanto su tratamiento era menos duro y además gozaba de libertad de movimiento para pasearse por la ciudad.

Su larga y probablemente dura temporada en Argel, marcada por cuatro intentos frustrados de evasión, desarrolló su personalidad y enriqueció su espíritu al contacto con una cultura y civilización nada desconocidas para él. Sus intensos recuerdos argelinos sellaron profundamente su obra cuyos fuertes vínculos con Argel, dieron lugar a un documento precioso e interesante sobre la cautividad y los cautivos, igual que una visión personal y rica sobre cuantos aspectos sociales de la vida en el Argel de aquel entonces.

Ahora bien, aquel inolvidable cautiverio cervantino en Argel, agotador quizás pero indudablemente salvador y enriquecedor a la vez, determinó hondamente su producción literaria, hasta tal punto, que del mismo modo despierta hoy, cuestiones tan palpitantes como: ¿Qué sucedería si en vez del cautiverio terrible y castigador de Cervantes en tierras argelinas, hubiera sido otro? ¿Qué sucedería si Miguel de Cervantes no hubiera sido cautivo en aquella ciudad abigarrada y tolerante, durante larga y rica temporada?

Este planteamiento y nueva perspectiva exigen de nosotros, tener otra actitud y aproximación a su obra como también una aguda y concienzuda relectura para poder evaluar cuanto hubo de positivo y enriquecedor el impacto de su cautiverio argelino.

Si el cautiverio de Cervantes en tierras argelinas fue terrible como se ha dicho, su vida en España, después de su liberación, no fue mejor sino peor al considerar su estatuto de cautivo importante y cuanto más del héroe de Lepanto y de muchas otras acciones dignas de interés.

Así el paso de Miguel de Cervantes por Argel y su cautiverio se repercutieron ampliamente en los libros que nos legó y cuyos recuerdos y referencias personales como hechos sociales argelinos son extensamente evocados a través de un discurso doble y no siempre negativo con respecto a todo ello.

Tres de sus comedias, *El Trato de Argel*, *Los Baños de Argel*, *El Gallardo Español*, la «historia del cautivo» en *El Quijote* y otras cuantas alusiones diseminadas en su obra, immortalizan su vida argelina y suscitan nuestra aguda y positiva interpretación.

En todas ellas, aparecen de modo evidente, los indicios de cuanto experimentó y vivió Cervantes en estas tierras. Elementos topográficos y onomásticos abundan y denotan su perfecto conocimiento de ciudades argelinas como Cherchel, Mostaganem, Oran, Tremecen, etc, y de nombres árabes como Fátima, Zahra, Zoraida, Ahmed, etc., etc.

En su cautiverio argelino, Cervantes que gozaba de cierta libertad, no vivía de espaldas al mundo y al ambiente que lo rodeaban. Al contrario su perspicacia y sentido de observación le permitieron describir y comprender muchos hábitos y comportamientos de la sociedad argelina. Tuvo ocasión de conocer directamente las costumbres y modos de vida de otra cultura. Así una panoplia de tipos humanos desfilan por sus obras con sus vicios, defectos, virtudes, trajes, adornos, vesti-



dos, etc. Todos fueron retratados y evocados por Cervantes: Otomanos, Moriscos, Arabes, Judíos, Cristianos, Renegados, Argelinos.

Su visión directa de la experiencia vivida y experimentada en su entorno se refleja de manera precisa en su obra: descripción vestimentaria, cuadros y espacios de brillante exotismo, lugares geográficos, conocimiento de tecnicismos náuticos y de léxico turco-árabe con toda precisión.

En *El Trato de Argel*, se entretrejen unas intrigas de amores cruzados: la dueña mora se apasiona de un cristiano cautivo y el dueño moro, su marido de una cristiana cautiva. Entre numerosas referencias y recuerdos personales, tanto para hablar de su captura y evasión como de su rescate, Cervantes desarrolla ampliamente la emoción. La importancia de la comedia reside también en la suma de información y conocimientos que trae el autor sobre la situación general de Argel, como lo señala justamente Wilson: «... su principal interés estriba hoy en su valor documental respecto a los cinco años de cautiverio...»<sup>3</sup>.

Juan Canavaggio dice al respecto: «concebida en la mañana de los años de cautiverio, esta comedia de *los Tratos de Argel* ha sido más frecuentemente asimilada a un documento de primera importancia sobre la realidad de Argel a finales del siglo XVI»<sup>4</sup>.

Junto al desenlace feliz de los amantes, se destaca aquí, la extraordinaria necesidad de las relaciones entre las dos comunidades religiosas, puesto que Musulmanes y Cristianos acaban aquí por sobrepasar el antagonismo que les opone y sentir al fin y al cabo una verdadera simpatía mutua, tolerancia y por lo tanto amor.

En *los Baños de Argel*, reaparece el mismo tema de cautivos con los mismos amores cruzados. La joven pareja de cristianos enamorados se ve preocupada, igual que en *el Trato de Argel*, por el amor del amo moro por la cautiva cristiana, y de la ama mora por el del cautivo. Elementos fundamentales de la vida como el amor, la religión y la libertad alcanzan aquí una preocupación diaria y única tal como lo manifiesta Cervantes en estos versos, refiriéndose precisamente a la libertad:

- Es grande el gusto que encierra  
voz de libertad.
- Siempre huir por tierra aspiras<sup>5</sup>

También la historia del cautivo relatada por Ruiz Perez de Viedma que encontramos en los capítulos de la primera parte del *Quijote*, coincide con estas dos comedias en el tema de la fábula de amores cruzados y de la conversión al cristianismo de la mora enamorada del caballero cautivo. Inclusive tienen en común el de los amores deseados por

<sup>3</sup> E.M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española: Siglo de Oro*, teatro I, pág. 74

<sup>4</sup> J. Canavaggio, *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, PUF, Paris 77.

<sup>5</sup> Cervantes, *Los Baños de Argel*, ed. de J. Canavaggio, Taurus, Madrid, 84.

los amos musulmanes y de la fuerte ambición de Cervantes de liberarse y terminar con el cautiverio.

Este fenómeno de amores cruzados, muy importante en el espíritu de Cervantes surge también en el *Amante liberal*. Se evoca claramente el gran valor emocional que nos hace revivir el autor a través de impresiones y reflejos de cuantas imágenes fuertes que vivían los cautivos. Pero con estos intercambios amorosos muy emocionantes y lindos, Cervantes alude seguramente a la interacción, a la unión, al meztizaje de personas que se aman y que ni siquiera la religión puede separar. Por lo tanto clama de manera sutil a la convivencia social y a la tolerancia que reinaba ya antes en El Andaluz, y que desgraciadamente se rompió con la Inquisición.

Estas comedias y novelitas son regidas por un elemento común y constante: rasgos autobiográficos de su pasado en baños argelinos. Toda la acción se desarrolla en Argel y son precisamente estos recuerdos personales inolvidables que le inspiran repetir el tema. Ahora bien, sucesos reales y personas históricas figuran en estas obras que tienen una situación común: la de cautivos españoles en prisiones de Argel.

Sin embargo, cabe señalar que la historia del cautiverio y sus repercusiones literarias en el Mediterráneo, no son ni nuevas ni particulares a Cervantes. Al contrario, es una tradición muy antigua que le influyó mucho quizás por haberlo leído y vivido después.

En cuanto a la comedia *El Gallardo Español*, distinta en sus acciones y temática, refleja la ciudad de Orán con sus hechos históricos y reales conocidos por Cervantes, y desarrolla dos situaciones: una imaginaria y otra real. La ficción representa los amores del moro Ali Muzel con la mora Arlaxa, y la realidad corresponde a la defensa de la ciudad y los ataques de los moros en la época del Conde de Alcaudete y de sus hijos. Aquí en esta comedia, el enemigo o sea el moro es considerado con estimación y respeto. En ella como en la obra cervantina, el criterio de raza, nacionalidad y de religión no son en sí, referencias determinantes de la bondad o maldad de un personaje. Ali Muzel es moro, pero manifiesta afecto y consideración a Don Fernando de Saavedra al decirle: «no es enemigo el cristiano ¡contrario, sí! y Don Fernando de contestar más adelante al moro Ali Muzel:

... y aun pienso hacer por tí  
lo que un amigo fiel,  
porque la ley que divide  
nuestra amistad, no me impide  
de mostrar hidalgo pecho...<sup>6</sup>

Otro buen sentir de Cervantes se destaca en el trato de estos dos combatientes. La despedida del capitán Guzmán y el propio Ali Muzel se acompaña de dignos y recíprocos deseos religiosos de alta cordiali-

<sup>6</sup> Cervantes, *El Gallardo español* en BAE. Madrid, I pág. 52, v. 26-30.

dad y respeto:

Guzmán: Tu Mahoma, Ali, te guarde.  
Ali Muzel: Tu Cristo vaya contigo<sup>7</sup>.

Se percibe claramente y sin equivocaciones esta voluntad asombrosa y admirativa de Cervantes frente a la religión mahometana que le alimentó durante mucho tiempo, tanto en la prisión de Argel como la de Sevilla, donde un cierto Fray Diego de la Santa Fe, residente más tarde en Perú, y que en aquella época sevillana, bajo el nombre cristiano de Antón González, ocultaba su verdadera identidad: la del morisco cristianizado Hamete Ben Gelie, aquel historiador árabe, que notó el vasto conocimiento del pensamiento místico islámico en Cervantes, importante característica moral y espiritual que le permitió soportar y sobrepasar todas las adversidades y penas.

Como lo vemos, manifiesta, Cervantes en sus actitudes y pensamientos, acatamiento y respeto hacia el otro, o sea el musulmán aquí. Para él son reprobables los actos y comportamientos humanos y no las religiones como aparece en estas comedias. En sus recuerdos y testimonios, Cervantes no nombra a Mahoma con los epítetos insultantes que eran normales en su época, no se advierte en él, según la profesora Evangelina Rodríguez, hostilidad alguna hacia la vida religiosa musulmana, distingue entre la religión y quienes la practican; las relaciones entre moros y cristianos se revisten de un tono humano y cortés y están ausentes de él los tintes propagandísticos de otros autores de su tiempo como el propio Fray Diego de Haedo en su *Topografía e Historia general de Argel*, sigue notando Evangelina Rodríguez<sup>8</sup>.

Pues la imagen del moro Ali Muzel es noble y Cervantes nos la presenta con la dignidad y talante de un caballero cristiano tal como aparece en este romance:

«Escuchad los de Orán, caballeros y soldados  
que firmáis con nuestra sangre, vuestras luchas señaladas.  
Ali Muzel soy, un moro de aquellos que son llamados  
galanes de Miliona<sup>9</sup> tan valiente como hidalgo...

Cervantes rompe las barreras étnicas y religiosas para sobrevalorar la amistad, el respeto y la tolerancia.

Después de haber evocado estas obras capitales de Cervantes con relación a Argel y su cautiverio y cuyo impacto constituía una etapa

<sup>7</sup> Idem. pág. 30.

<sup>8</sup> Evangelina Rodríguez, «Cervantes perdedor: el Magreb también desde el margen», in *La huella del cautiverio en el pensamiento y obra de Miguel de Cervantes*, Fundación Cultural Banesto, pág. 31, Madrid, 1993.

<sup>9</sup> Es una tribu de la región de Tlemcen cuyos hombres tienen la reputación de valientes y generosos.

decisiva en su obra y pensamiento, sería oportuno cuestionarnos, sobre una influencia menos visible y que correspondería a la riqueza y valores del encuentro cervantino con la cultura musulmana.

Creo que mucho se ha escrito sobre el duro y doloroso tratamiento de los cautivos y del cautiverio cervantino en Argel, pero pienso que falta todavía mucho que decir sobre la influencia positiva y el enorme impacto que ejerció en él nuestra tierra.

La importancia estratégica, política y económica de la capital argelina en el mediterráneo con sus componentes culturales, sociales y humanas, hizo que Cervantes, gracias en parte a su estancia allá, llegara a ser el escritor cuya dimensión literaria y espiritual son incomparables. Si Cervantes no escogió su destierro forzoso en Argel, no se puede negar por otro lado ni menospreciar las aportaciones y contribuciones locales a su formación y genio intelectual que nos dio a conocer mejor nuestra sociedad y muchos otros aspectos de la época moderna.

Ahora bien, el exilio obligatorio y sin duda fructuoso de Cervantes en Argel, enfrente de la península, a la vez lejos y cercano a su país, tuvo seguramente consecuencias considerablemente positivas.

Su reencuentro con el mundo musulmán le impregnó totalmente y sus comedias representan el mejor y verdadero testimonio de ello.

La indiscutible huella de la cultura musulmana en Cervantes no procede únicamente de sus años de cautiverio en Argel, sino que estaba ya impregnado de ella a través de la mismísima cultura española, verdaderamente híbrida y mestiza, o sea aljamiada y mudejar.

Al separarse de su tierra, Cervantes agrandió su percepción humana. Sus reflexiones y meditaciones sobre España y el mundo árabe, desde la capital argelina, enriquecieron profundamente su personalidad y experiencia de nuevos horizontes y culturas.

De allí contemplaba la España decrepita y hostil. Su drama personal de cristiano nuevo en una sociedad intolerante, su familiaridad con el islam en medio de un espacio cultural abierto y varió le incitaron a manifestar su admiración hasta estas virtudes musulmanas.

Es cierto, que después del cautiverio de Argel, le esperaba otro mucho más duro: el exilio interior. Y es precisamente a través de sus obras y de la experiencia argelina, probablemente más interesante y enriquecedora, que Cervantes hace el balance y saca sutilmente conclusiones.

Refiriéndose al impacto argelino, la profesora Evangelina Rodríguez, dice: «La diversidad de visiones y de culturas está en la base del mejor de Cervantes. Porque en Argel, aprende a mirar y a comprender lenguas y gentes».

Por lo tanto, como se puede ver, el encuentro cervantino con la cultura musulmana por una parte y el pluralismo cultural de la capital, por otro dejaron una huella profunda en su obra y pensamiento.

Desde diversas perspectivas y a través de los personajes cervanti-

nos, se nos ofrece una visión sobre la ciudad, las costumbres, la religión, la vida y las gentes del otro lado del Mediterráneo.

Cervantes y Argel formaban una pareja muy unida y a pesar del divorcio físico, sus relaciones con el mundo árabe continuaron hasta la muerte. Su teatro representa la mejor expresión de esta impregnación del mundo árabe como lo señala el profesor Francisco López Estrada en su ponencia: «el teatro actúa una vez más como escaparate de las culturas, y sobre la escena española pudiera haberse visto los enredos de los amores de moros y cristianos, la turbamulta variada de gentes de uno y otro bando, ... y los niños árabes que cantan canciones por las calles, y la variedad de turcos y moros... las chirimías y otras músicas que suenan, el colorido de las vestimentas, las palabras árabes y turcas que colorean la expresión local, los gestos de saludos, etc.»<sup>10</sup>.

En efecto, en aquel Argel cosmopolita, convivían todas las comunidades y además practicaban sus respectivas confesiones. Se permitía a los cristianos e incluso esclavos practicar libremente su culto y celebrar la misa el domingo como las fiestas religiosas. Inclusive, los judíos gozaban de esta actitud tolerante y no trabajaban el día de Sabat. Esta tolerancia musulmana, muy conocida en el período de El Andaluz, provocó la admiración de Cervantes que por boca de uno de sus personajes la pone de manifiesto:

Y aun otra cosa si adviertes,  
que es de más admiración,  
y es que estos perros sin fe,  
nos dejen, como se ve,  
guardar nuestra religión,  
que digamos nuestra misa  
nos dejan, aunque en secreto<sup>11</sup>.

Tampoco faltaban libertad y regocijo para estos cautivos y lo sabemos por el propio Cervantes, que se celebraban algunas festividades con representaciones teatrales. Así aparece en la comedia *Los Baños de Argel*:

Pues amigos, ¿A dónde nos vamos?  
Al jardín de Agimorato.  
Allí podremos a solas  
danzar, cantar y tañer  
y hacer nuestras cabriolas.  
Demos vado a la pasión  
cuanto más, que es la intención  
del Cadi que nos holguemos,

<sup>10</sup> Francisco López Estrada, «La comicidad como medio testimonial del mundo árabe en el teatro de Cervantes», in *La Huella del cautiverio en el pensamiento y obra de M. de Cervantes*, ob. cit., pág. 63.

<sup>11</sup> Cervantes, *Los Baños de Argel*, ob. cit., 2º jornada.

y que los viernes tomemos  
honesta recreación<sup>12</sup>.

El cosmopolitismo de Argel, donde «están de todas suertes» como lo señaló él mismo, se reflejó en sus obras, en las que describe la ciudad argelina como una sociedad compleja, como un Arca de Noé, acogedora y lingüísticamente diferente. Y desde aquel mundo, de variedad y diferencia, Cervantes pudo redescubrir, sentir y vivir plenamente la cultura del mundo musulmán. En aquel ambiente cultural diverso y rico lingüísticamente, Cervantes aprendió y practicó muchos idiomas. A parte del árabe, el turco, el cabildo, etc., que se hablaban allí, la lengua franca, llamó su atención por ser hablada por todos.

Nos la describe en su historia de cautivo en el *Quijote*: «Y así determiné ir al jardín de Zoraida, y ver si podría hablarla, la primera persona con quien encontré fue con su padre, el cual me dijo en lengua que en toda la Berbería, y aun en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros que ni es morisca ni castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas con la cual nos entendemos...»<sup>13</sup>.

En la *Gran Sultana* lo señaló de este modo:

Y todos nos entendemos  
con una lengua mezclada  
que ignoramos y que sabemos.

La descripción de aspectos de la vida social, de ambientes y de costumbres, responde a la realidad conocida por el propio Cervantes. Nos hace descubrir el modo de vestirse de las mujeres árabes y el pudor que les caracteriza frente a los hombres, por boca de unos de sus personajes: «... y el verla era muy dificultoso a causa que los moros son en extremo celosos y encubren de todos los hombres, los rostros de sus mujeres».<sup>14</sup>.

De igual manera, el aspecto vestimentario, los adornos y las joyas llevadas por las moras provocaban su atención no sin algún asombro: «las perlas eran en gran cantidad y muy buenas, porque la mayor gala y bizarría de las moras es adornarse de ricas perlas y aljófar, y casi hay más perlas y aljófar entre moros que entre todas las demás naciones; y el padre de Zoraida tenía fama de tener muchas y de las mejores que en Argel había...»<sup>15</sup>.

La rica y preciosa descripción de Leonisa envuelta en su vestido árabe, es un encanto fascinante de colores, gusto y aristocracia.

Así se lee en el *Amante liberal*: «al entrar Leonisa en la tienda

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Cervantes, M., *El Quijote...*, 1ª parte, cap. 39, 40, 41.

<sup>14</sup> Cervantes, M., *El Amante liberal*.

<sup>15</sup> Cervantes, M., *El Quijote...*, ob. cit., idem.

vestida de morisca; el vestido era una almalafa de raso verde, toda bordada y llena de trencilla de oro... cubierto el rostro con un tafetán carmesí, los carcajes en los pies, en los brazos otros carcajes de oro sembrados de muchas perlas...»<sup>16</sup>

A estas aportaciones y valores del mundo musulmán y la indiscutible huella islámica en Cervantes, cabe añadir la abundante lexicografía árabe que caracteriza su obra literaria. El arabismo cultural y lingüístico representa aquel impacto mágico y noble que sintió Cervantes y que le repercutió magistralmente en toda su obra. Este arabismo cervantino sirve de gran aporte para nosotros todos, puesto que nos permite estudiar varios aspectos de nuestras sociedades y medir la importancia de nuestros intercambios e interferencias culturales.

Ahora bien, esta infinita variedad de cultura y sociedad, vivida y sentida plenamente durante su estancia argelina, dejó, como lo vimos, profundas e importantes huellas en Cervantes, quien, además, supo transmitir y sobrevalorar todas aquellas aportaciones y valores enriquecedores de su encuentro con el mundo musulmán, de tolerancia, mestizaje, convivencia de razas y culturas, riquezas lingüísticas, etc.

Por lo tanto, consideramos que su paso por Argel, fue rico y definitivamente positivo como decisivo en la formación y evolución de su obra y pensamiento. Y todo eso, Cervantes lo expresó extensamente en un discurso doble, irónico pero jamás despectivo ni negativo en su profundidad.

Y la mejor expresión de su generosidad y tolerancia hacia Argel, la manifestó a través de sus obras legadas como un gran homenaje a aquella tierra y cultura que amaba tanto.



<sup>16</sup> Cervantes, M., *El Amante liberal*.

de bastar por parte del mismo en su obra (1677).

No obstante, el estudio más reciente sobre la dimensión épica de la obra cervantina, y los debates sobre su tipología, se encuentran en los trabajos de los estudiosos de los siglos XVII y XVIII, como los de Justo Lipsio (1677).

CARMEN PERAITA

#### IDEA DE LA HISTORIA Y PROVIDENCIALISMO EN CERVANTES: LAS PROFECÍAS NUMANTINAS

El episodio de la destrucción de Numancia a manos de sus propios habitantes frente a las legiones romanas cobra, en la *Crónica general de España* de Ambrosio de Morales<sup>1</sup>, especial relevancia como emblema de unas pretendidas tradicionales virtudes heroicas hispánicas. Recuperación e idealización de un pasado proto-hispánico en un decisivo momento de construcción de una identidad nacional<sup>2</sup> — centrada ésta principalmente en una retórica del heroísmo y de la audacia guerrera<sup>3</sup> —, significativos paralelismos del episodio numantino con la compleja circunstancia político-militar del reinado de Felipe II en la que escribe Cervantes han sido puestos de relieve por diversos estudiosos (Casalduero 1966; Avalle-Arce 1962; Hermenegildo 1976; Johnson, 1981; Gaos 1979). También se ha ocupado la crítica del uso cervantino de las fuentes históricas clásicas latinas (Shivers 1970; Hermenegildo 1976; Laffranque, 1977; Güntert 1986), así como del importante influjo del género épico (Johnson, o.c.; King 1979; Bergmann, 1984), y en particular, de *La Araucana* de Ercilla (King, o.c.; Echevarría, 1986).

Ciertos aspectos temáticos centrales, como el debate sobre la guerra justa, de polémica resonancia en su momento, han sido asimismo extensamente analizados desde diferentes puntos de vista; subrayándose la existencia de una radical ambigüedad (Hermenegildo o.c.; Johnson, o.c.) o relativismo (Gaos, o.c.) del planteamiento cervantino, o en contraste con estas opiniones, afirmándose una patente toma

<sup>1</sup> Florián de Ocampo, *Crónica general de España, que continuaba Ambrosio de Morales, coronista del rey Nuestro Señor don Felipe III*, Alcalá de Henares, 1553 y 1574.

<sup>2</sup> La historiografía renacentista hispánica está fuertemente influida por el *laudes Hispaniae*. Sin embargo, es notoria la falta de un genuino sentimiento nacionalista, incluso en el reinado de Felipe II, cuando los intereses de la corona no son necesariamente nacionales y los objetivos dinásticos y las lealtades personales son todavía muy poderosos. «Tener reputación» sigue ejerciendo un papel más destacado que la noción misma de nacionalismo, véase H. Koenigsberger (1975: 144-172).

<sup>3</sup> En el siglo XVI se producen una serie de cambios en la concepción de la estrategia bélica y en la propia historiografía de la guerra. La prudencia militar es un tema clave en las décadas finales del siglo XVI, véase Justo Lipsio, *Los Seis Libros de la Política*.

de postura por parte del dramaturgo en contra del invasor romano (Zimic, 1992).

No obstante, el justificado interés en la dimensión épica de *La Numancia*, y los debates sobre su tipología genérica (P. Lewis-Smith, 1987) han desplazado la atención de los estudiosos de otros aspectos clave, en concreto, la idea de historia que contiene y sus implicaciones en la formulación de la noción de España. No se ha puesto de relieve suficientemente el papel que juegan determinadas conceptualizaciones historiográficas muy influyentes en la elaboración de dicha ambigüedad o relativismo, y en especial, la crucial idea en la ideología política quinientista de la *traslatio imperii*.

En efecto, a partir de la coronación de Carlos V en Aquisgrán se pone en marcha un vigoroso aparato de propaganda destinado a reforzar la imagen del emperador como nuevo César — al que se identifica con Júpiter —, a conectar al monarca con Augusto, y con el propio Carlomagno, restaurador del Imperio en la Edad Media<sup>4</sup>. Antonio de Guevara, entre otros, subraya insistentemente en sus *Cartas Familiares* (Lib. 1, 1, ?7) tal paralelismo entre las legiones romanas y los tercios españoles (W. King, o.c.). *La Numancia* cervantina se insertaría en esta tradición historiográfica<sup>5</sup>. Las palabras de la personificada España y la profecía de El Duero que, como señala Avalor-Arce (o.c.) «apuntan a la renovación de la idea de imperio», crean una imagen de continuidad histórica ininterrumpida.

También en el marco de este paralelismo habría que considerar la caracterización del polémico personaje de Escipión, estimado por ciertos críticos (Gaos, o.c.; de Armas, 1974; Lewis-Smith, o.c.) protagonista central de la obra, mientras que para algún estudioso aparece como figura eminentemente soberbia, sanguinaria y cruel (Zimic, 1992). Se hace necesario aquí tener en cuenta, por un lado, la tradición renacentista en torno al general romano (Güntert, o.c.) como manifiesto ejemplo de cordura militar y modelo de excelente estratega. Prolongando este ideal renacentista, Escipión fue un héroe bastante apreciado por la tradición literaria de la España moderna: Calderón de la

<sup>4</sup> Avalor-Arce, quien se ha ocupado de este tema de la *renovatio* en un artículo pionero, habla en relación al problema de la guerra justa de una «solidaridad de la idea imperial hace que Cervantes atribuya, en este momento, a los romanos motivaciones propias de la España quinientista» (o.c.: 57).

<sup>5</sup> Aunque se condene la tiranía de los cónsules, se salva la dignidad del Imperio romano. El embajador numantino le recuerda a Escipión que ellos siempre han respetado la ley romana: «...nunca de la ley y fueros/ del senado romano se apartara» (v. 241). Las afirmaciones de Zimic en torno a una presumible actitud de una condena absoluta del Imperio romano y de Cipión por parte de Cervantes necesitarían matizarse al calor de la circunstancia historiográfico-política y de la tradición literaria desde la que escribe la pieza. *La Numancia* sigue siendo una obra enigmática en cuanto a la postura ideológica cervantina vis-à-vis de la idea imperial que circula en las últimas décadas del reinado de Felipe II. Es, por ello, arriesgado sacar conclusiones demasiado tajantes sobre las intenciones del autor.

Barca lo hace personaje central de su comedia *El Segundo Escipión* (representada en 1677).

En este trabajo, partiendo de una «historización» de la práctica teatral cervantina en *La Numancia* (c. 1581-1587) me propongo analizar los procedimientos que permiten a Cervantes transformar una narración histórica en trama dramática, prestando especial atención al concepto historiográfico que configura la obra teatral y las soluciones dramáticas que ello implica. Me centraré esencialmente en el destacado papel de los diferentes agentes proféticos en tanto que elementos que comunican una dirección y sentido de la historia, poniéndolos en relación con las corrientes historiográficas castellanas de finales del siglo XVI y en especial, con la concepción providencialista de la historia<sup>6</sup>.

Partiendo de una observación contenida en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), los personajes alegóricos han sido considerados «figuras» morales, dramatización de los «pensamientos escondidos» (Riley, 1971)<sup>7</sup>. La crítica — que casi unánimemente ha creído reconocer a través de las palabras Escipión, pero sobre todo de Leoncio<sup>8</sup>, una actitud escéptica en Cervantes ante las adivinaciones y los vaticinios (Avalor-Arce, 1962, Gaos, 1979) — ha estudiado las personificaciones numantinas casi exclusivamente desde las vertientes de su verosimilitud, o su falta de verosimilitud dramática. Ruiz Ramón, en una tan acertada como rápida alusión a la cuestión, afirma que tales figuras «no destruyen la verosimilitud del drama porque no intervienen en el desarrollo de la trama al mismo nivel de los demás personajes, alterándola o modificándola sino que se mantienen por encima del «mundo histórico» de romanos y numantinos, como fuerzas superiores y trascendentes con función de símbolos» (1976:131). Sin embargo, la función de tales figuras y la singulari-

<sup>6</sup> Ambrosio de Morales insiste repetidamente en la importancia del episodio numantino dándole un alcance «nacional»: «Llega aquí la historia de España a lo mas alto de gloria y fama, que en estos tiempos pudo subir: pues ha de comenzar a escreuir la guerra de los romanos con nuestros numantinos, que auiedo antes durado muy poco agora pasó hasta la entera destruccion de Numacia (...) Y por auer sido esta guerra vna de las cosas mas señaladas que en España, y aun en mucha parte del vniverso han sucedido: sera muy notable y muy digno de memoria todo lo que della se contara» (122).

<sup>7</sup> Como señala Hermenegildo (1961:370) la inclusión de personajes alégoricos sigue la línea de los viejos autos y de los trágicos del estilo de Juan de la Cueva. Riley (1971) discute y matiza la afirmación de Cervantes en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615) que él es el primero que pone en escena las imágenes y los «pensamientos escondidos del alma», señalando que podría referirse al hecho que las figuras alegóricas representan dramáticamente imágenes, dilemas o sentimientos que están en la cabeza de los personajes. En *La Numancia* los pensamientos escondidos podrían referirse a los veredictos de la providencia.

<sup>8</sup> Leoncio desconfía abiertamente de los agüeros y la necromancia — «... si quieres creer en este notorio engaño» (v. 924) — y desmiente a Marandro afirmando que «todas son ilusiones», «diabólicas invenciones». Pero, ante el escepticismo de Leoncio, el público sabe que Marquino está en lo cierto.

dad de su simbología en el contexto específico de *La Numancia* no han sido satisfactoriamente explicadas.

En *La Numancia* pueden deslindarse tres planos relacionados entre sí según el modo de profetizar y el alcance del futuro profetizado: los sacrificios oficiados por los dos sacerdotes a Júpiter; el episodio del nigromante Marquino con el vaticinio de El Cuerpo Muerto, — ambas escenas contienen gran efectividad dramática, con un demonio que sale por el hueco del tablado y que «ha de arrebatar al carnero» —, y la profecía, en respuesta al lamento de España, de El Duero, que corrobora después La Guerra. Todos estos elementos son, como estudiamos más adelante, los encargados de articular, en distintos planos, una percepción de significado historiográfico.

Los vaticinios, al poner en relación el presente de los protagonistas con su inminente futuro, introducen una primera complejidad en la estructura temporal. En primer lugar, los «tristes signos» advertidos por los augures y las palabras, según la acotación cervantina, del «Cuerpo amortajado con un rostro de muerto», hacen posible que en el instante mismo de la acción, los numantinos tengan una visión anticipada del futuro que se les avecina. Conocen así de antemano el aspecto insoslayable, sancionado por el destino o la providencia, de su perentorio suicidio colectivo.

Pero asimismo, estos episodios que presagian el «fin amargo y miserable» marcan el inicio del proceso de adquisición de una elemental conciencia histórica en los protagonistas, como confirman las palabras del personaje «Un Numantino»: «que en la edad postrera/ de él [nuestro fin lamentable] y de nuestro esfuerzo *siempre se hable*» (vv. 901-2)<sup>9</sup>. Comienza a invertirse en ese momento la antítesis «pérdida celtibera/ganancia romana» en «olvido romano/fama numantina». El inicial discurso numantino al inicio de la jornada II de la libertad y la supervivencia evoluciona en discurso de autodestrucción, de inmolación de la comunidad, en una atmósfera gobernada por el furor<sup>10</sup>. La «retórica de la libertad», muy subrayada por los personajes femeninos, va a dar paso a una «retórica de la fama». La gesta, señala Teógenes, se inscribirá en el curso de la imperecedera historia:

solo se ha de mirar que el enemigo  
no alcance de nosotros triunfo o gloria;  
antes ha de servir él de testigo  
que apruebe y eternice nuestra historia. (vv. 1418-21)

<sup>9</sup> A menos que indique lo contrario el énfasis es siempre mío.

<sup>10</sup> En el tema del furor Cervantes sigue de cerca una vez más a Ambrosio de Morales, quien escribe que «todo clamor de su libertad se les bolio en ira y desesperación, como a los hombres que jamas habian sabido que cosa era sujecion». Esta ira y desesperación se transforman en furor, término de especiales connotaciones poéticas en el Renacimiento como señala Güntert (o.c.).

De la victoria sobre el ejército romano en el combate se pasa al triunfo en la memoria histórica. El imperio romano será eclipsado por la gloria numantina y aniquilado por el olvido de los tiempos: «Aunque lleven romanos la vitoria/ de nuestra muerte, en humo ha de tornarse/ y en llamas vivas nuestra muerte y gloria» (Sacerdote 1º, v. 821-4); «(...) que en humo (...)/ todo su bien, toda su gloria vaya» (Sacerdote 2º, v. 834-5). El énfasis en el posible éxito logrado en el campo de batalla mediante el ardor bélico se desplaza al triunfo sobre la memoria alcanzado a través de la ubicua fama que otorga la posteridad, «mil siglos durará nuestra memoria». El «hado esquivo» y los aciagos pronósticos, al tiempo que hacen patente el carácter irrevocablemente trágico del desenlace, integran a la posteridad como elemento clave del discurso numantino que dota de justificación a su suicidio. El relato de Cervantes al igual que el historiador, tiene como función dar sentido retrospectivamente a los acontecimientos.

En otro plano, las personificaciones con dones proféticos — El Duero, La Guerra — interpretan, a la vez que comunican, estos designios inescrutables de la providencia. Proporcionan un sentido manifiesto y patente a los agüeros sacerdotales y las palabras del personaje El Cuerpo.

El personaje de la «sola y desdichada» España, la primera figura alegórica que surge en escena, se presenta caracterizada como *mater Spania*. La femineidad de la imagen de la madre afligida, presente ya en san Isidoro, acentúa su carácter de víctima pasiva de la agresión viril. Según la acotación que se presume de mano de Cervantes, «*coronada de torres y con un castillo en la mano que significa España*», el personaje se inscribe dentro de unas claras coordenadas castellanocéntricas, aunque es importante recordar también que en la iconología renacentista y barroca, la corona almenada sobre la cabeza de una mujer representa la comunidad política.

El lamento de España se centra en torno a una doble temática: la angustiada situación numantina y la desunión de sus hijos a lo largo de los tiempos. Sus males y sufrimientos son afrontados como posible expiación de una falta, «a fenicios y griegos entregados/ mis reinos fueron, porque tú has querido, / o porque *mi maldad lo ha merecido*» (vv. 367-368). Esta falta se concretiza en la rivalidad y desarmonía de los pueblos celtiberos<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> También los numantinos aluden a una inespecificada falta, que no se explica, ni aclara en ningún momento y que sería la causa, decretada por la providencia, de sus males, como expresa el personaje Numantino 4º: «Cúrese luego la profunda llaga/ del arraigado acostumbrado vicio» (v. 637). Cervantes la menciona pero sin insistir, ni volver sobre ella. Tal inespecificado vicio podría desempeñar la función tradicional de la falta trágica y justificar la severidad de los hados. De esta forma se presenta una tan misteriosa como inescrutable explicación que justifica el castigo divino: «Si tiene el cielo dada la sentencia/ de que en este rigor acabemos/ revóquela, si acaso lo merece/ la presta enmienda que Numancia ofrece.» (v. 680). Esta desunión podría tener una resonancia de *hamartia* clásica. Lewis-Smith (o.c.) aplica este concepto aristotélico pero no a la comunidad numantina sino a Escipión.

Con justísimo título se emplea  
 en mí el rigor de tantas penas fieras,  
 pues mis famosos hijos y valientes  
 andan entre sí mismos diferentes.  
 Jamás en su provecho concertaron  
 los divididos ánimos furiosos,  
 antes entonces más los apartaron  
 cuando se vieron más menesterosos. (vv. 373-380)

En su queja España apela a un «compasivo» cielo, propicio y favorecedor del afligido, clara prefiguración del cristianismo, de ese «propio hacedor de tierra y cielo,/ aquel que ha de quedar istituído/ por visorrey de Dios en todo el suelo» (vv. 498-500) al que alude después El Duero. La aparición de España, «esclava de naciones extranjeras» (v. 370) está inspirada por una retórica ostensiblemente nacionalista<sup>12</sup>.

En su intento de consolar a España, El Duero, experto conocedor de las artes de Proteo, revela que si bien la destrucción de sus desdichados hijos numantinos es irremediable, «(...) no podrán las sombras del olvido/ escurecer el sol de sus hazañas,/ en toda edad tenidas por estrañas» (vv. 462-4). La fama numantina cristalizará a través de los siglos. Y serán los godos, que «con vistoso arreo,/ dejando de su fama el mundo lleno,/ vendrán a recogerse en tus entrañas,/ dando de nuevo vida a sus hazañas» (vv. 477-480), quienes inviertan la oposición romanos vencedores/ españoles vencidos y llegará así el «(...) tiempo en que se mire/ estar blandiendo el español cuchillo/ sobre el cuello romano» (vv. 489-491).

La figura alegórica descrita en la acotación cervantina como «una mujer, armada con una lanza en la mano y un escudo, que significa La Guerra» se adereza con los mismos objetos con los que se representa a Hispania en un grabado que aparece en la citada crónica de Morales publicada en Alcalá de Henares en 1574. El personaje subraya, con toda lógica, la importancia del combate — «Que yo, que soy la poderosa Guerra,/ (...) quien me maldice a veces yerra» (vv. 1991-1993). La Guerra retoma lo esencial de la profecía de Duero, pero lo expresa bajo forma de dilema: «La fuerza incontrastable de los hados,/ cuyos efectos nunca salen vanos,/ me fuerza a que de mí sean ayudados/ estos sagaces milites romanos» (vv. 1984-1987). Concluye su intervención enalteciendo la destacada virtud marcial de los españoles del siglo XVI:

... sé bien que en todo el orbe de la tierra  
 será llevada del valor hispano,  
 en la dulce ocasión que estén reinando  
 un Carlos, y un Filipo, y un Fernando. (vv. 1996-9)

<sup>12</sup> Las palabras de Duero muestran a España como una suerte de diosa guerrera, de Belona, «¡Qué envidia, qué temor, España amada,/ te tendrán mil naciones extranjeras,/ en quien tú teñirás tu aguda espada» (vv. 521-3).

Curiosamente, al señalar la sucesión de los diferentes monarcas, La Guerra incluye a Fernando el Católico, a quien no menciona El Duero.

La Enfermedad y El Hambre, las dos personificaciones que aparecen junto a La Guerra, cumplen una función narrativa, recalcando una vez más el desenfadado deseo numantino de una victoria otorgada por la duradera fama:

... cada cual de su sangre está sediento.  
 Muertos, incendios, iras son sus paces;  
 en el morir han puesto su contento,  
 y por quitar el triunfo a los romanos,  
 ellos mismos se matan con sus manos. (La Enfermedad, vv. 2018-2022).

La Fama, único personaje alegórico que no aparece caracterizado con ninguna acotación, cierra la obra juntando la inspiración de Clío con Caliope y glorificando ante los anonadados guerreros romanos el mito de una inalterada perpetuación del temple y heroísmo hispánicos,

Indicio ha dado esta no vista hazaña  
 del valor que en los siglos venideros  
 tendrán los hijos de la fuerte España,  
 hijos de tales padres herederos (vv. 2433-6),

rematándose así el efecto que Avalor-Arce denomina «de una continuidad máxima en el tiempo» (o.c., 63).

La incorporación del futuro — verdadero compendio de los avatares de la historia de España — en el pasado numantino, del momento de hispánica hegemonía — «(...) siendo suyo el mundo» (v. 511) — del Rey Prudente en el instante de autoaniquilación numantina, el emplazamiento de un antes y un después coincidentes dentro de un mismo plano histórico — además de producir gran efectividad dramática y de ilustrar la imagen del fénix a la que alude el personaje España — define una compleja estructura temporal de la obra<sup>13</sup>.

Por un lado, los sucesos numantinos en tanto que argumento teatral — interpretados ya según una pre-determinada lección política y dentro de unas específicas coordenadas ideológicas — son representados siguiendo la lógica del tiempo dramático como acontecimientos que sobrevienen. Pero como ocurre con toda pieza histórica, el espectador — al igual que el historiador — conoce de antemano el desenlace de los eventos. Además aquí, los agujeros sacerdotales adelantan el desastre colectivo con que termina la obra.

Por otra parte, *La Numancia* se construye en torno a una especial disposición del tiempo anticipado por la serie de profecías de la historia. Los mecanismos de profetización revelan los acontecimientos en

<sup>13</sup> Para la evolución de las diferentes conceptualizaciones del futuro y su relación con el pasado, véase Koselleck (ed. inglesa, 1985).

una suerte de lógica del «futuro anterior», de «anticipación retrospectiva» de un meticulosamente seleccionado pasado que acontecerá. Encarnan, por tanto, episodios de «historia disfrazada». El público es el único que puede confirmar, desde su perspectiva histórica<sup>14</sup>, la veracidad de las predicciones aducidas. Estas, en una suerte de paradoja temporal, condensan y adelantan un ideologizado porvenir — las invasiones godas, el fiero Atila vengador del feroz pueblo romano, el saco de Roma — que va más allá del tiempo dramático y que llega al siglo XVI. A través de las figuras alegóricas el tiempo de Numancia coexiste con la circunstancia histórica del propio espectador quinientista.

Sin embargo, Cervantes, puntual observador de la preceptiva aristotélica y especialmente, de las exigencias de la verosimilitud, no pone juntos en escena las personificaciones con los otros personajes «de carne y hueso». Las profecías que «historian» aparecen sólo frente a la audiencia. En su intervención «Alzad, romanos, la inclinada frente» (v. 2421) La Fama es la única que habla ante los romanos. En la contienda entre romanos y numantinos, estos últimos son impulsados, una vez agotadas las posibilidades de negociar y sobrevivir, por el anhelo de renombre y reputación que les proporcionará una muerte heroica. Su deseo de borrar, de suprimir de la historia la memoria de los romanos funciona como un sencillo dispositivo de justicia poética. El vehemente afán de fama de los numantinos no se muestra mistificado con una glorificada sucesión histórica que atraviesa inalterada un formidable cúmulo de siglos. El universo providencial se articula tan clara como exclusivamente en la esfera de las alegorías.

El criterio del éxito o el fracaso de la gesta numantina reside en el ámbito de la memoria, en la confirmación de su pervivencia a través del tiempo. Los agentes proféticos El Duero y La Guerra introducen un dilatado curso histórico, que encierra una dirección y un sentido — de innegable traza providencialista —, que culmina en la entronización de la monarquía católica de Felipe II. Se sitúa, así, en perspectiva la hazaña numantina y se muestra el prometido ocaso del pueblo romano. Las vicisitudes que sufre Numancia en el acto de defensa de su libertad civil no sólo son necesarias e impostergables, sino que también se revelan «provechosas», y pasan a ser ejemplo señero de la *historia magistra vitae*. Los eventos cobran significado en un vasto y unívoco panorama historiográfico en el que surge una dimensión de la providencia retributiva. El enloquecido heroísmo, el desesperado deseo de fama y la pretendida necesidad moral del suicidio numantino

<sup>14</sup> Zimic (o.c.) observa que el episodio de Numancia no era conocido por el público cervantino pero no aduce ninguna prueba que respalde su afirmación, y no tiene en cuenta fenómenos como la enorme popularidad de la que goza en la primera mitad del siglo XVI la *Corónica Abreviada* (1482) de Diego de Valera reimpresa quince veces entre 1482 y 1767 (véase Canavaggio, 1979) y la serie de romances dedicados al tema.

reciben, en última instancia, en las palabras de Duero, una justificación providencialista. Numancia se transforma en eslabón indispensable y ejemplar de una cadena que interpreta la historia como expresión de la voluntad divina, como revelación del designio reservado por la providencia a España y en el que los monarcas de la casa de Austria aparecen como sus agentes<sup>15</sup>. Carente de ambigüedades, alejado de la guicciardiana esfera de las contingencias, y de la noción bodiniana de una *historia humana* desvinculada de la historia sagrada y organizada como ámbito de posibilidades gobernado por la prudencia humana, el concepto de historia que expone *La Numancia* se resuelve en una exaltación de la visión providencialista del reinado de Felipe II. Curiosamente, este enfoque ideológico no es, por otra parte, privativo de la España áurea; el «mito Tudor» presenta en Inglaterra, con James I, unas similares características providencialistas<sup>16</sup>.

La dimensión profética del «ahora» numantino, y especialmente las palabras de Duero, señalan al «ahora» del momento de su génesis literaria. Lo que Cervantes pone de relieve es su circunstancia coetánea. La devastación de Numancia representa una etapa en el largo pero triunfal proceso de unificación, o reducción, de los reinos hispánicos bajo una sola corona — «católicos serán llamados todos/ sucesión digna de los fuertes godos» (v. 503-4). La resistencia y el sufrimiento numantinos son redimidos en un mundo no sólo ordenado y «armonizado» sino también perfecta y providencialmente «restaurado», pues hasta «el girón lusitano» ha sido reintegrado en él. El derecho a la anexión de Portugal está ratificado aquí por una legitimidad providencial:

Debajo de este imperio tan dichoso  
serán a una corona reducidos,  
por bien universal y a tu reposo,  
tus reinos hasta entonces divididos:

<sup>15</sup> Pero el que más levantará la mano  
en honra tuya y general contento,  
haciendo que el valor del nombre hispano  
tenga entre todos el mayor asiento,  
un rey será, de cuyo intento sano  
grandes cosas me muestra el pensamiento,  
Será llamado, siendo suyo el mundo,  
el segundo Felipe sin segundo. (vv. 505-512)

La importancia central de la figura del monarca ha sido generalmente soslayada por la crítica, más ocupada en subrayar el sentimiento de antipatía personal de Cervantes hacia la persona de Felipe II, lo cual no implica que no creyera en el designio filipino y no alabara la persona del rey. Por supuesto, podría considerarse una ironía cervantina el que esta idea imperial se asiente sobre un principio de destrucción, o más exactamente, de autodestrucción. Sin embargo, el estado renacentista es producto/se configura sobre una trasfondo de enfretamientos bélicos.

<sup>16</sup> Para un estudio de cómo se plasma esta construcción ideológica en la esfera del teatro isabelino — y especialmente cómo se enfrentan distintas visiones providencialistas de distintas familias como Tudor y Lancaster — véase Dollimore (1993 2ª ed.).



el girón lusitano tan famoso  
que un tiempo se cortó de los vestidos  
de la ilustre Castilla, ha de zurcirse  
de nuevo, y a su estado antiguo unirse. (vv. 513-520)<sup>17</sup>.

La *Numancia* no versa, en esencia, exclusivamente sobre el episodio de la destrucción de la ciudad celtíbera sino que, al tiempo, dramatiza el acto mismo de historiar, encarnando una suerte de alegoría de la actividad del historiador. Los mecanismos de anticipación del futuro son el recurso dramático que hace posible un comentario sobre los acontecimientos, y permite, como ocurre con el historiador, que explicación y juicio progresen juntos. Esta magistral alegoría cervantina de la escritura de la historia se reviste de la profundidad que otorga una unidad generacional: virtud heroica numantina y supremacía imperial hispánica aparecen entrelazadas dentro de una misma lógica histórica, presentadas simultáneamente en el instante de la representación.

#### OBRAS CITADAS

- Armas, Frederick A. de, «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», *Neophilologus*, 1974, pp. 34-40.
- Avalle-Arce Juan Bautista, «Poesía, historia, imperialismo: *La Numancia*», *Anuario de Letras*, México, II, 1962, pp. 55-75.
- Avalle-Arce Juan Bautista, *Nuevos Deslindes Cervantinos*, 1975.
- Bergmann Emilie, «The Epic Vision of Cervantes' *Numancia*», *Theater Journal*, Marzo 1984, pp. 85-94.
- Canavaggio Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Canavaggio Jean, «Le dénouement de "Numance": jalons d'une tradition», *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris: Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 647-653.
- Casalduero Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid: Gredos, 1966.
- Dollimore Jonathan, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Durham: Duke UP, 1993, 2ª ed.
- Echevarría Evelio, «Influencias de Ercilla en *La Numancia*, de Cervantes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, v. 430, pp. 97-99.
- Friedman Edward H., «*La Numancia* within the structural pattern of sixteenth century Spanish tragedy», *Neophilologus*, 1977, pp. 74-89.

<sup>17</sup> Hay que recordar la actitud decidida de las Cortes de Castilla ante dicha anexión aunque las reivindicaciones de Felipe II carecieran de una base sólida.

- Gaos Vicente, «Significado cervantino de *La Numancia*», *Cervantes, novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona: Planeta, 1979, pp. 133-158.
- Güntert Georges, «Arte y furor en *La Numancia*», *Actas del VIII Congreso de la AIH*, ed. Kossoff, Amor Vázquez & Ribbans, Madrid: Istmo, 1986, pp. 671-683.
- Hermenegildo Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.
- Hermenegildo Alfredo, *La Numancia de Cervantes*, Madrid, Biblioteca de Crítica Literaria, Sociedad General de Librería, 1976.
- Johnson Carroll B., «*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina», *Cervantes, su obra y su mundo*. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, dir. M. Criado de Val, Madrid: Patronato Arcipreste de Hita, 1981, pp. 309-315.
- King, Willard F., «Cervantes' *Numancia* and Imperial Spain», *MLN*, 94, 1979, pp. 200-221.
- Koenisberger Helmut, «Spain», *National Consciousness, History, and Political Culture in Early-Modern Europe*, Orest Ranum, ed., Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1975, pp. 144-172.
- Koselleck Reinhart, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, trad. Keith Tribe, Cambridge, MIT, 1985.
- Laffranque Marie, «De l'histoire au mythe: à propos du "siège de Numance" de Cervantès», *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, XCII, Paris, 1977, pp. 271-296.
- Lewis-Smith Paul, «Cervantes' *Numancia* as Tragedy and as Tragicomedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1987, January, v. 64, pp. 15-26.
- Morales Ambrosio de, *Crónica general de España, que continuaba Ambrosio de Morales, coronista del rey Nuestro Señor don Felipe III*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1574.
- Riley E. C., «The "Pensamientos escondidos" and "Figuras morales" of Cervantes», *Homenaje a W.L. Fichter*, Madrid: Castalia, 1971, pp. 623-632.
- Ripa Cesare, *Iconología (1593)*, trad. Juan Barja & Yago Barja, 2 vols, Madrid: Akal, 1987.
- Rivers Elias L., «Cervantes and the Question of Language», *Cervantes and the Renaissance*, Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, ed. Michael D. McGaha, Newark, Del., 1980, pp. 23-33.
- Ruiz Ramón Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Alianza, 2ª ed. 1971.
- Selig Karl-Ludwig, «*La Numancia*: A Reconsideration of the Duero Speech», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 681-8.
- Shivers Georges, «La historicidad del cerco de *Numancia*», *Hispanófila*, 39, 1970, pp. 1-14.
- Zimic Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia, 1992.

podemos observar dos tipos de acotaciones: las que se refieren a la acción y las que se refieren a los personajes. En ambas casos la relación textual dialógica de las acotaciones ha variado según los momentos de la historia del teatro en los diferentes momentos en que se han escrito.

AURELIO GONZÁLEZ

LAS ACOTACIONES: ELEMENTOS DE LA CONSTRUCCIÓN TEATRAL EN LAS COMEDIAS CERVANTINAS

Frecuentemente el lector común o incluso el crítico literario, cuando se enfrentan a una obra de teatro, hacen caso omiso de las acotaciones como si éstas fueran algo externo a la obra, algo que realmente no pertenece a la estructura literaria. En opinión de Veltrusky, este error de percepción se deriva de la teoría que «a play is no more than the literary components of theatre»<sup>1</sup>. El problema con el que nos encontramos es que el crítico definitivamente literario no considera que en las acotaciones exista un verdadero subtexto, y el director de escena rara vez entra al análisis textual literario. Como ha dicho Reynolds «the temptation for the reader is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue»<sup>2</sup>.

La relación que existe entre el diálogo y las acotaciones ha sido vista de distintas formas. Ingarden utiliza los términos *Haupttext* («texto primario») y *Nebentext* («texto ancilar») para distinguir entre el diálogo de los personajes y las indicaciones escénicas, su selección de términos implica un paralelismo y por lo tanto dos sistemas significativos complementarios e interdependientes. Por su parte, Esslin considera que como el teatro es en esencia «acción mimética»<sup>4</sup> existe una primacía del *Nebentext* de Ingarden sobre el *Haupttext*. Veltrusky, que reconoce las acotaciones como parte de la estructura literaria y con una función muy importante en la construcción semántica, considera que dichas indicaciones, en relación con el diálogo, tienen una posición subordinada<sup>5</sup>.

La importancia de las acotaciones es tal que Anne Ubersfeld, al preguntarse ¿Qué hace que un texto pueda ser conceptualizado como texto de teatro? hace notar que lo primero es que «en un texto de teatro

<sup>1</sup> J. Veltrusky, «Drama as Literature», *Semiotics of Literature*, 2 (1977), p. 41.  
<sup>2</sup> P. Reynolds, *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 19.  
<sup>3</sup> R. Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 208. [1ª ed. 1931].  
<sup>4</sup> M. Esslin, *The Field of Drama*, London, Methuen, 1987, p. 83.  
<sup>5</sup> Veltrusky, art. cit., p. 47.

Gaon Vicente «Significado cervantino de la Numancia», *Comedias cervantinas*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 133-138.

Hernández Alirio, *Los textos teatrales del siglo XVI*, Madrid, Fundación Cervantes, 1981.

Hernández Alirio, *La Numancia de Cervantes*, Madrid, Editorial de la UCM, 1981.

Johnson, Carlton B., *La Numancia y la estructura de la tragedia cervantina*, *Comedias cervantinas*, Madrid, Editorial de la UCM, 1981, pp. 100-112.

Kaufmann, William F., *Cervantes: Numancia and Imperial Spain*, *MLN*, 94, 1979, pp. 200-211.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

Koch, Wolfgang, *Spain: National Consciousness, History and Politics*, *Culture in Early Modern Europe*, Green, ed., Baltimore, 1975, pp. 144-173.

podemos observar dos componentes distintos e indisociables: el diálogo y las didascalias — escénicas o administrativas»<sup>6</sup>. Es claro que la relación textual diálogo-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que son casi inexistentes (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros, como en la actualidad, en que pueden ser muy extensas y detalladas. Siguiendo a Ubersfeld, «las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra»<sup>7</sup>.

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales. Alfredo Hermenegildo distingue entre didascalias explícitas (acotaciones escénicas, identificación de personajes, etc.) y didascalias implícitas (elementos didascálicos integrados en los diálogos de los personajes). Para Hermenegildo «Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia. El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática»<sup>8</sup>.

Aston y Savona, refiriéndose a las acotaciones («*stage directions*»), también las distinguen, y las dividen en «intra-dialógicas», aquellas que pueden ser extrapoladas de los diálogos mismos, y «extra-dialógicas»: las que aparecen separadas de los diálogos de los personajes<sup>9</sup>.

En este trabajo estudiaré algunos aspectos de las acotaciones cervantinas partiendo de la base que la obra de teatro es un «hecho literario» en el cual se entrelazan, con una relación signica en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro espectacular; y que al mismo tiempo estos dos textos mantienen una relación dialéctica en la cual se anulan ambos para dar por resultado un hecho literario efímero, en cuanto solamente se da durante la representación. Entonces podemos entender que lo teatral radica en la interacción de elementos (signos o códigos) que funcionan en los dos discursos (el dramático y el espectacular). Esto es, la teatralidad no es la simple posibilidad de representación de un texto literario, ni la representación o montaje de ese texto, sino la interacción de ambos discursos a través de dichos códigos.

El estudio de las didascalias, y en ellas incluidas las acotaciones,

<sup>6</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 17 [1ª ed. 1976].

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Alfredo Hermenegildo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI (1991), p. 134.

<sup>9</sup> Elaine Aston and George Savona, *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance*, London, Routledge, 1991, p. 76.

es lo que nos permite determinar la teatralidad de un texto y con ella conocer la especificidad que distingue al texto teatral del texto simple literario.

Es sabido que una de las características de la dramaturgia barroca es su inmensa potencia para dramatizar, esto es para hacer teatral, cualquier hecho tanto de la vida cotidiana y las acciones mínimas como las grandes hazañas históricas o épicas, incluyendo la tradición literaria y la devoción religiosa. Cervantes no es ajeno a esta característica que explica la variedad temática de su teatro, pero esta potencia implica la necesidad de crear una serie de códigos y convenciones, acorde con una poética dramática, para la representación de las historias (reales o ficticias) convertidas en hecho teatral.

Como ya he dicho en otro lugar<sup>10</sup>, las acotaciones de las comedias cervantinas nos hacen sentir que estamos ante un Cervantes «autor», el cual se involucra en la puesta en escena de sus obras, las concibe para ser representadas en un escenario, e incluso sugiere explícitamente algunas soluciones escénicas. Hay que tener en cuenta que las acotaciones que conocemos de sus comedias no son probablemente las que aparecerían en un manuscrito que se entregara a un «autor» para que las representara con su compañía, sino que provienen de un hecho insólito: puesto que se le cierra el camino de los corrales, Cervantes decide dar sus comedias a la imprenta, ofreciéndolas al discreto lector y trastocando de esta forma los habituales procedimientos de difusión<sup>11</sup>. Probablemente las acotaciones siempre existieron, pero los autores no consideraban necesario conservarlas en la escritura o en las ediciones<sup>12</sup>.

En este trabajo pretendo señalar algunas de las características comunes que presentan las acotaciones que se encuentran en las distintas comedias cervantinas, así como los elementos de construcción teatral que ofrecen, lo cual implica una aproximación a la configuración de la poética dramática cervantina.

Aston y Savona han clasificado las acotaciones en seis grandes apartados que engloban 57 tipos posibles según la función que llenan en la obra. Estos seis grupos son: Identificación del personaje, Definición física, Definición vocal, Aspectos formales del discurso, Elementos decorativos y Elementos técnicos<sup>13</sup>.

Esta tipología se puede aplicar, en líneas generales, a Cervantes

<sup>10</sup> Aurelio González, «Elementos de la representación teatral en *El rufián dichoso* de Cervantes», en prensa.

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*. Pedro de Urdemalas, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1992, p. 15.

<sup>12</sup> Cf. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 17 y su comentario a propósito que la primera edición de las obras de Shakespeare no tiene acotaciones y las subsiguientes sí, pero sacadas del propio texto, así como los editores modernos marcan los *apartes* aunque no los haya explicitado el autor.

<sup>13</sup> Aston y Savona, *op. cit.*, pp. 82-90.

en sus comedias famosas de 1615, excepto las acotaciones que se refieren a aspectos formales del discurso (ubicaciones espaciales o temporales) ya que éstas por lo general están integradas al diálogo como didascalias implícitas. Cervantes tampoco utiliza aquellas otras acotaciones que corresponden a la enunciación, como los apartes o las indicaciones de pausas, probablemente por considerar que o bien eran obvias o que correspondían directamente a la función del «autor». Revisemos rápidamente algunas de las acotaciones que emplea Cervantes en sus comedias, clasificadas según la tipología que antes hemos mencionado.

#### Identificación del personaje

La identificación del personaje es algo muy importante en una obra de teatro. Por lo general esta identificación antecede a la construcción del personaje en el escenario por el actor. La identificación que nos da la tabla de personajes encabezada por «Los que hablan en ella son los siguientes:» (RD, GS, LA, LE, PU) es una especie de clave de Sol que marca los registros y el sistema de relaciones en el cual se mueve un personaje. Esta primera identificación puede reiterarse o ampliarse en las acotaciones del cuerpo de la obra según el énfasis que quiera dar el dramaturgo. En el caso de Cervantes estas acotaciones nos muestran el cuidado que pone en su creación, pues muestran «la disconformidad de un escritor escrupuloso en su quehacer literario, mal avenido, por ende, con la febrilidad de aquel improvisador nato que fue siempre Lope; también las reticencias de un 'discreto', disgustado por la comercialización a gran escala de una producción masiva como era la comedia nueva...»<sup>14</sup>

Esta función reiterativa de la acotación la encontramos en varias comedias donde Cervantes repite la identificación detallada del personaje antes de que éste salga a escena:

Éntrase ALIMUZEL. Sale DON ALONSO DE CORDOBA, conde de Alcaudete, general de Orán; DON FERNANDO DE SAAVEDRA, GUZMÁN, capitán; FRATÍN, ingeniero. GS I-101<sup>15</sup>

Entranse. Salen MAMÍ y RUSTÁN, eunucos. GS I-206

En otras ocasiones la identificación que se proporciona en la acotación va más lejos de la proporcionada en la tabla de personajes y

<sup>14</sup> Canavaggio ed. cit. p. 15.

<sup>15</sup> Todas las citas están tomadas de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. Se indica con números romanos la jornada y con arábigos el verso que sigue inmediatamente a la acotación. Los títulos de las obras se han abreviado en la siguiente forma: GS: *El gallardo español*; CC: *La casa de los celos*; BA: *Los baños de Argel*; RD: *El rufián dichoso*; GS: *La gran sultana*; LA: *El laberinto de amor*; LE: *La entretenida*; PU: *Pedro de Urdemalas*.

puede aportar más datos como puede ser la relación con otro personaje:

Éntrase LUGO. Sale el licenciado TELLO DE SANDOVAL, amo de Cristóbal de Lugo, y el ALGUACIL que salió primero RD I-495

Vuelve MAMÍ, y con él CLARA, llamada ZAIDA, y ZELINDA, que es LAMBERTO, el que busca ROBERTO. GS II-1346

La acotación también sirve para hacer explícita la identificación del personaje en el contexto interno de la obra:

Vanse. Salen SALEC, el renegado, y ROBERTO, los dos primeros que comenzaron la comedia. GS III-2941

Cervantes, preocupado por la verosimilitud de las obras, y tal vez queriendo hacer gala de su conocimiento del mundo islámico, también emplea la acotación para aclarar los términos que ha usado en la identificación de un personaje:

Traen dos MOROS atado a MADRIGAL las manos atrás, y sale con ellos el GRAN CADI, que es el juez obispo de los turcos. GS II-826

#### Definición física

Las acotaciones que Aston y Savona engloban bajo el rubro: «caracterización física» son particularmente importantes ya que son las que crean la verdadera identificación escénica del personaje, ya sea por una apariencia específica que responde a un contexto social particular, ya sea por una acción determinada que marca desde el estado de ánimo de un personaje hasta sus relaciones con otros. Por ejemplo, la acotación

Entran CLEMENCIA y BENITA, zagalas, con sus cantarillas, como que van a la fuente. PU I-121

remarca para la identificación de los personajes como zagalas el uso de «cantarillas» y el llevar a cabo una acción específica de éstas como es el ir por agua. No hay que olvidar que para una acción de este tipo la convención de la época excluía referentes escenográficos.

La actitud física de un personaje puede servir para caracterizar a otro, y por ende marcar la relación con él. Tal es el caso de la siguiente acotación que subraya la posición del Gran Turco y la inferioridad de Salec:

En tanto que esto dice ROBERTO y el TURCO pasa, tiene SALEC doblado el cuerpo y inclinada la cabeza, sin mirarle al rostro. GS I-46

El siguiente ejemplo de acotación, con su insistencia en la daga de ganchos, caracteriza a Lugo como rufián a pesar que su vestido (y su identificación en la tabla de personajes) es de estudiante:

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufiánes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos, que no ha de traer espada. RD I-1

En otros casos la acotación tiene una pertinencia eminentemente de representación ya que señala la actitud del personaje, y con ella el sentido que debe tener un texto:

Entra LAGARTIJA, asustado. RD I-890

Vanse LAGARTIJA y LUGO, alborotados. RD I-922

La manera en que un personaje regresa al escenario es importante ya que en muchos casos es la manera de hacer comprender al espectador lo que ha sucedido fuera. Esto es, una acción en el espacio mimético es representativa de la acción en el espacio diegético y más efectiva incluso que la misma narración. Por ejemplo, en *La gran sultana* la entrada del Gran Turco debe hacer muy claro el descubrimiento de que Zelinda en realidad es Lamberto, un hombre:

Entranse las dos. Sale el GRAN TURCO, y trae asido del cuello a LAMBERTO, con una daga desenvainada; sale con el CADÍ y MAMÍ. GS III-2709

O en *El rufián dichoso*, los terribles efectos del sacrificio de Lugo para redimir a doña Ana:

Entra el PADRE CRUZ, llagado el rostro y las manos: tráenle dos CIUDADANOS de los brazos, y FRAY ANTONIO. RD III-2224

Cuando Cervantes emplea el recurso teatral de la mujer vestida de hombre, al que fue tan afecto Lope, este recurso debe corresponder a una realidad escénica; esto es, para ser convincente no basta que la mujer se vista de hombre, sino que tiene que comportarse como tal, con todas las dificultades que para la presentación espectacular esto acarrea. La voluntad cervantina de verosimilitud lleva a incluir, en la construcción del texto teatral de *El gallardo español*, el actuar de Margarita como hombre:

Salen ARLAXA, defendiéndola MARGARITA del capitán GUZMÁN y de otros tres soldados. GE II-1792

### Definición vocal

Para el montaje de una obra también es importante la caracterización del registro vocal que han de tener determinados parlamentos. En algunos casos puede llegar a ser incluso definitoria del tipo de personajes. Aunque Cervantes escribe los parlamentos de los gitanos, en la mayoría de los casos, con una especie de transcripción fonética (uso de la zeta en vez de ese, por ejemplo), no deja de hacer explícita en la acotación la forma en que deben de hablar:

Entranse el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso. PU I-540

En otras ocasiones el clima de la escena estará marcado por una forma vocal particular como el canto o el grito, y así lo indicará la acotación por medio de la cual Cervantes construye su texto espectacular:

Vanse los demonios gritando. RD II-1816

Entranse cantando. PU I-1053

### Elementos de diseño

Resulta evidente que las acotaciones son el ámbito explícito del texto espectacular y por lo mismo en las acotaciones encontramos gran parte de la concepción que podríamos llamar visual de la obra de teatro. En las acotaciones se plasman las ideas del dramaturgo sobre vestuario, elemento importante de caracterización, así como de las apariencias, utilería y demás elementos técnicos de la representación más allá de la actuación. En lo que se refiere al vestuario, Cervantes es bastante explícito; llama la atención una cierta predilección por el color verde, a veces en detalles que, cuando menos desde una perspectiva general de montaje, no tienen mayor significado simbólico:

Échase a dormir, y sale al instante NACOR, moro, con un turbante verde. GE I-357

Entra en este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano, levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos GARZONES con dos bolsas de terciopelo verde, donde pone los papeles que el TURCO les da. GS I-34

Salen PORCIA con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo; siéntase PORCIA, cubierta en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados. LA III-2794

En esta última acotación, Cervantes describe la escena con gran detalle, pero no sólo eso, sino que hace explícito el efecto que busca producir con los elementos que ha mencionado: «será un extraño espectáculo». Aquí podríamos entender que cualquier modificación que introdujera el director de la compañía, para no ir en contra de la construcción que plantea Cervantes tendría que producir el mismo efecto.

En las obras de fantasía, Cervantes, de acuerdo con sus acotaciones, debe tener en mente montajes bastante complejos que implican una maquinaria teatral desarrollada (trampas, poleas, rampas, etc.) que permita el efecto dramático que persigue. Por ejemplo en *La casa de los celos*, donde también aparece el color verde:

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafreñ, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvaje vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la vee, dice: CC I-185

Son varios los ejemplos que tenemos de gran detallismo en las indicaciones de vestuario, tanto en los colores como en el tipo de prendas que se deben usar, así como en la calidad de éstas:

Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de su lugar. PU II-1927

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguies negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señálanse los MÚSICOS primero y segundo. GS III-2085

La indicación de vestuario puede ser genérica, pero tiene un referente social claramente codificado que hace que no se necesite mayor explicación. Así por ejemplo el traje negro del caballero español honrado, o el convencional traje de hombre para las mujeres del teatro del Siglo de Oro o el hábito de la orden dominica o el de «embajador»:

Éntranse. Salen la SULTANA y su PADRE, vestido de negro. GS III-1969

Éntranse. Salen FRAY CRISTÓBAL en hábito de Santo Domingo, y FRAY ANTONIO también. RD II-1313

Vanse y sale VOZMEDIANO, anciano, y DOÑA MARGARITA, en hábito de hombre. GE II-1265

Entra un EMBAJADOR, vestido como los que andan aquí, y acompáñanle jenízaros; va como turco. GS I-534

La acotación también puede indicar un detalle específico de vestuario para hacer más clara la situación en la que se desarrolla una acción. Por ejemplo, el encuentro de una dama en la calle o una ruidosa acción nocturna despertando a los vecinos:

Entra en ese instante una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro. RD I-238

Asómase a la ventana UNO medio desnudo, con un paño de tocar y un candil. RD I-597

Desde luego también se señala específicamente el vestuario de ciertas «fantasías» emblemáticas o alegóricas en las cuales el color o el genérico «tunicelas» tiene un valor simbólico, pues se trata de personajes ajenos a la realidad, pero que cuentan con una iconografía conocida:

Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito «Curiosidad»; en la otra, «Comedia». RD II-1209

Éntranse todos, y salen tres ALMAS, vestidas con tunicelas de tafetán blanco, velos sobre los rostros, y, velas encendidas. RD III-2688

Éntranse. Sale LUCIFER con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos. RD III-2616

Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra. CC II-1639

### Elementos técnicos

Las acotaciones de técnicas se refieren básicamente a tres elementos: escenográficos, sonoros y lumínicos; estos últimos, por las características de la representación de la época, son casi inexistentes en el teatro cervantino y en general en el de todos sus contemporáneos. Las acotaciones sonoras tienen mucho que ver con la expansión del espacio teatral ya que el sonido exterior implica para el espectador la imagen de una acción que efectivamente está sucediendo en un espacio distinto, próximo o lejano, al que efectivamente está viendo. Estas indicaciones señalan tanto un diálogo que dice fuera de escena un personaje, como un ruido que inicia una nueva secuencia, como un parlamento en voz indeterminada que se vuelve caracterizador, por ejemplo, de un ataque de las tropas españolas o musulmanas, según las expresiones que se usen:

Dicen dentro GS I-465

Suena todo. GE III-2836

Suena dentro: «¡Arma, arma! ¡Santiago cierra, cierra España, España! Salga al teatro NACOR abrazado con ARLAXA, y a su encuentro BUITRAGO. GE II-1712

Suena mucha vocería de «¡Li, li, li!» y atambores; sale ROAMA. GE III-2620

Este elemento sonoro caracterizador puede no ser un parlamento sino un ruido — efecto sonoro le llamaríamos hoy en día — que nos sitúa espacialmente en una situación determinada ya sea fantástica o tan cotidiana y realista como una panadería:

Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro. CC II-1243

Suena dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente: RD I-651

La música como elemento conclusivo del espectáculo no es un recurso nuevo, ni privativo de Cervantes. Simplemente es parte del lenguaje del texto espectacular:

Suenan chirimías, y dase fin a la comedia, CC III.

Los recursos técnicos pueden combinarse y establecer secuencias con parlamentos exclamativos y entradas de actores que resultan más impresionantes por el apoyo técnico de los sonidos o las fuentes luminosas:

Entranse. Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES del TURCO por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto feliz!» Salen luego RUSTÁN y MAMÍ, y dicen a los GARZONES: GS III-2953

Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el VIRREY; suena lejos música de flautas y chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LUCIFER, o, si se quisieren, salgan los DEMONIOS al teatro RD III-2818

El último elemento es el de la maquinaria teatral, la tramoya que permitía apariciones y desapariciones fantásticas o el uso de trampas para efectos especiales de fuego, humos, etc.

Retírase FERRAGUTO, y puesto en la tramoya, al tirarle ROLDÁN una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella ANGÉLICA y ROLDÁN, echándose a los pies della; al punto que se inclina se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállase ROLDÁN abrazado con sus pies. CC III-2287

Parece a este instante el carro de fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa VENUS. CC II-1373

Vanse herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar. CC I-731

Si tomamos en cuenta que el texto espectacular requiere en buena medida de elementos técnicos, éstos serán recogidos especialmente por las acotaciones. El dramaturgo describe así la visualización de su texto dramático en las acotaciones.

#### Acotaciones administrativas

Cervantes en sus comedias deja traslucir su conocimiento de los problemas de la representación escénica y de alguna manera le trata de simplificar el camino al «autor» de compañía de comedias haciendo sugerencias sobre cómo un mismo actor puede representar varios papeles:

Hase de advertir que todas las figuras de mujer de esta comedia las pueden hacer solas dos mujeres. RD

Entranse cantando. Salen INÉS y BELICA, gitanas, que las podrán hacer las que han hecho BENITA y CLEMENCIA. PU I-1053

Desde luego que aclaraciones sobre problemas del montaje también nos hablan de la desconfianza que muchas veces tenía y tiene el escritor sobre la forma de representación por parte de una compañía. En este caso vemos que hay una insistencia de Cervantes con respecto a partes bailadas, las mismas que para él tienen importancia en la construcción de su texto y no son solamente espectáculo aparte. Lo mismo se puede decir con respecto a la calidad de determinados vestuarios:

Levántase la SULTANA a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los MÚSICOS: GS III-2365

Entran los MÚSICOS, vestidos a lo gitano; INÉS y BELICA y otros dos muchachos, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a BELICA, se ha de echar el resto; entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril. PU II-1971

#### Acotaciones no teatrales

Hay algunos ejemplos de acotaciones que han llamado la atención de los especialistas, por lo general para indicar su fuerte carga narrativa y así subrayar la tendencia del novelista. Sin embargo esto tal vez no sea muy exacto ya que este tipo de acotaciones lo encontramos sólo en aquellas obras que podemos definir como de «historia» (*El gallardo español* y *El rufián dichoso*)<sup>16</sup> en las cuales por lo tanto el valor de

<sup>16</sup> No hay que olvidar que es también en esta obra donde presenta, al inicio de la segunda jornada, por medio de figuras alegóricas, una consideración sobre la teoría de la comedia.

verdad, en la óptica de Cervantes especialmente, es más importante. Entonces creo que no se debe pensar en una interferencia del novelista en el dramaturgo, sino una acción consciente del dramaturgo, que por otra parte no es una entidad que no se debe percibir, sino por el contrario muy real, sobre todo cuando tiene la conciencia de «autor».

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante. GE I-629

Entranse todos. Sale una dama llamada DOÑA ANA TREVIÑO, un MÉDICO y dos CRIADOS. Todo esto es verdad de la historia. RD II-1644

Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto desta máscara y visión fue verdad que así lo cuenta la historia del santo. RD II-1744

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan. RD II-1760

Traen dos MOROS atado a MADRIGAL las manos atrás, y sale con ellos el GRAN CADI, que es el juez obispo de los turcos. GS II-826

#### Indicaciones para el lector

Dentro de las acotaciones cervantinas también nos encontramos con indicaciones que no corresponden específicamente al texto teatral, sino al medio de difusión impreso que emplea. Actualmente este tipo de señalamiento numérico de los personajes incidentales es muy común; tal vez sea necesario revisar con más detenimiento los hábitos didascálicos de la época para determinar si se trata de una novedad de la época lo que justificaría la aclaración. En cualquier caso es una señal más del cuidado de Cervantes en relación con sus textos.

Entra un corista llamado FRAY ÁNGEL; señalase con sola la A. RD II-1413

Entran dos REPRESENTANTES, que se señalan con números 1 y 2. PU III-2712

... MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señalase los MÚSICOS primero y segundo. GS III-2085

Como hemos podido ver, Cervantes emplea las acotaciones en casi todas sus posibilidades. Éstas no son en él simples indicaciones de representación, sino que en muchas ocasiones son descripciones de la relación signica que se establece entre los dos discursos teatrales a los que hacíamos alusión al principio. Por otra parte también en las acotaciones encontramos la importancia que tiene para Cervantes el

juego escénico y el espacio múltiple. Para el autor de *El Quijote* las acotaciones también son un vehículo válido para establecer su presencia como un dramaturgo con posiciones claras con respecto al hecho teatral, ni anclado en las concepciones ya caducas de la «tragedia española», ni seguidor ciego de la «comedia nueva» lopesca; así como para establecer su presencia en el ámbito del «autor» de comedias y demostrar su conocimiento del mundo del escenario.

Es difícil la valoración estética o artística del teatro cervantino, pero creo que mientras más profundizamos en el estudio de las comedias y entremeses de Cervantes es más claro que, como ha dicho acertadamente Canavaggio, nos encontramos ante «un artiste scrupuleux, soucieux jusqu'à l'excès de forger une dramaturgie sans doute mentale, mais aussi expérimentale, irréductible à un canon ou un patron uniforme»<sup>17</sup>. En esta búsqueda, la interacción entre los elementos dramáticos derivados de la palabra y el juego eminentemente escénico de música, canciones y danza, vestuario, cambios de espacio y efectos de tramoya, es parte fundamental. De ahí que en la construcción del texto teatral cervantino sean muy importantes las acotaciones, parte de cuya riqueza hemos tratado de señalar someramente aquí. Es indudable que un estudio más detallado de la concepción escénica de los dramaturgos del Siglo de Oro nos dará una visión más profunda no sólo del teatro de Cervantes sino de todo el teatro de los siglos XVI y XVII.

<sup>17</sup> Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, p. 334.



luego escénico y el espacio múltiple. Para el autor de El Quijote las acotaciones también son un vehículo válido para establecer su presen-

cia en el mundo del espectáculo. En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue. En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

Dentro de las acotaciones cervantinas también nos encontramos con indicaciones que refieren específicamente al texto teatral. Actualmente este tipo de acotaciones es muy común en los textos teatrales. En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

En esta época, la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más clara que en la época de los dramaturgos del siglo de Oro, cuando la interacción entre los elementos escénicos y el mundo del espectáculo es más tenue.

Los libros de actores, construidos sobre modelos de libros de actores que nos han llegado a través de la tradición de los libros de actores, lograron su inmediata aceptación al amparo de una tradición teatral grecolatina, asentada en torno a la figura del pastor, en la que convivía todo un sistema de reminiscencias culturales que dialoga e interacciona con sus voces. Así, en el conjunto de los géneros narrativos surgidos en España durante el siglo XVI, lograron aglutinar un amplio repertorio de formas muy diversas y variadas, características de otras obras de la época, pero que se conformaron en una novedosa construcción aceptada como tal por autores y público.

## III

### LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA GALATEA DE CERVANTES DE LO POÉTICO A LA FICCIÓNALIZACIÓN NOVELADA

#### Galatea

En efecto, junto a poesías de tono bucólico en metro tradicional, cancioneril e italianizante, eglogas de estilo parceliano o vinculadas con la tradición dramática se entremezclan, para ocultar sus orígenes recientes, la prosa narrativa, la ficción autobiográfica, las cartas y los diálogos de tendencia neoplatónica sobre temas de Biografía para uso de los cortesanos. A la poética de este género, se cita Miguel de Cervantes cuando de regreso a su patria da a la estampa en 1585, *La Primera parte de La Galatea, dividida en seis libros*, intentando alcanzar con las letras mejor suerte y fama que las que le habían deparado las armas.

En un trabajo anterior, he trazado una síntesis de algunos de los estudios que han aparecido en los últimos años, particularmente en torno al cuarto centenario de la aparición de la primera novela cervantina, con el fin de determinar las coordenadas interpretativas que más han prevalecido<sup>1</sup>. En general, resulta notoria la tendencia de la crítica a privilegiar lo que en la ficción pastoral de Cervantes aparece como una incidencia mayor sobre el tratamiento de la heterosexualidad de tendencia realista, así como a valorar los experimentos novelescos (técnicas narrativas, inserción de historias, personajes, situaciones) que se canalizarían luego en *El Quijote*. Por lo tanto, se juzga *La Galatea* un antecedente de esta gran creación cervantina, olvidando los abos y las intenciones que median entre una y otra.

<sup>1</sup> Véase mi artículo "La Galatea: aproximaciones al problema del género", en *Estudios Cervantinos en el centenario de su nacimiento*, 2 vols., Madrid, Edición Rialp, 1985, II, 50-51.

de sus obras con el propósito de proporcionar al lector una visión más completa de la obra y de su estructura narrativa.

MELCHORA ROMANOS

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *LA GALATEA* DE CERVANTES:  
DE LO POÉTICO A LA FICCIONALIZACIÓN NOVELADA

Los libros de pastores, contruidos sobre modelos clásicos e italianos que llegan a su culminación con la *Arcadia* de Sannazaro (1502), lograron su inmediata aceptación al amparo de una tradición modélica grecolatina, asentada en torno a la figura del pastor, en la que confluye todo un sistema de reminiscencias culturales que dialogan e interfieren con sus voces. Así, en el conjunto de los géneros narrativos surgidos en España durante el siglo XVI, lograron aglutinar un amplio repertorio de formas muy diversas y variadas, características de otras obras de la época, pero que se *con-formaron* en una novedosa construcción aceptada como tal por autores y público.

En efecto, junto a poesías de tono bucólico en metro tradicional, cancioneril e italianizante, églogas de estilo garcilasiano o vinculadas con la tradición dramática se entremezclan, para ocultar sus orígenes recientes, la prosa narrativa, la ficción autobiográfica, las cartas y los diálogos de tendencia neoplatónica sobre temas de filografía para uso de los cortesanos. A la poética de este género, se ciñe Miguel de Cervantes cuando de regreso a su patria da a la estampa en 1585, *La Primera parte de La Galatea, dividida en seis libros*, intentando alcanzar con las letras mejor suerte y fama que las que le habían deparado las armas.

En un trabajo anterior, he trazado una síntesis de algunos de los estudios que han aparecido en los últimos años, particularmente en torno al cuarto centenario de la aparición de la primera novela cervantina, con el fin de determinar las coordenadas interpretativas que más han prevalecido<sup>1</sup>. En general, resulta notoria la tendencia de la crítica a privilegiar lo que en la ficción pastoril de Cervantes aparece como una incidencia mayor sobre el tratamiento de la verosimilitud de tendencia realista, así como a valorar los experimentos novedosos (técnicas narrativas, inserción de historias, personajes, situaciones) que se canalizarían luego en *El Quijote*. Por lo tanto, se juzga *La Galatea* en función de esta gran creación cervantina, olvidando los años y las intenciones que median entre una y otra.

<sup>1</sup> Véase mi artículo «*La Galatea*: aproximaciones al problema del género», en: *Cervantes. Estudios en vísperas de su centenario*, 2 vols., Kassel, Edition Reichenberger, 1994, II, 509-517.

Mis objetivos son, en este caso, modestos, por cuanto me propongo tan solo puntualizar algunas cuestiones que procuran centrar el análisis de esta novela pastoril en la dimensión de los géneros narrativos del siglo XVI, entendiendo su funcionamiento como un juego de interrelaciones e interferencias mutuas<sup>2</sup>. Si bien la poética de la pastoril española, consolidada por el éxito y la calidad de *La Diana* de Jorge de Montemayor, combinaba libremente la prosa y el verso en una estructura narrativa cuyo desarrollo argumental se ciñe al tratamiento del tema amoroso, eje esencial del bucolismo, esta es también la materia de otras formas como la novela sentimental o la bizantina con las que se enlaza en pauta combinatoria<sup>3</sup>.

No debe olvidarse que, en el prólogo de *La Galatea*, Cervantes adscribe su obra a la condición de poesía cuando nos dice:

La ocupación de escribir églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida, bien recelo que no será tenido por ejercicio tan loable que no sea necesario dar alguna particular satisfacción a los que, siguiendo el diverso gusto de su inclinación natural, todo lo que es diferente del estiman por trabajo y tiempo perdido<sup>4</sup>.

Esta declaración programática nos sitúa en el ámbito de la esencia multifacética de la égloga que, bajo el disfraz pastoril, se integra en otros géneros para conformar con la prosa novelesca una entidad, construyendo así, con vocabulario y recursos de estilo elevado, una urdimbre de poesía en prosa. Sobre las cambiantes fronteras entre una y otra, muestra Aurora Egido, en un sugerente estudio, cómo Cervantes y otros autores supieron «buscar cauces nuevos de creación novelística o precisar los términos en que la narración se ofrecía»<sup>5</sup>.

Como primera construcción ficcional cervantina, *La Galatea* muestra más claramente los límites conflictivos de la difícil integración de lo poético y de la representación de una realidad novelada. Un ejemplo significativo al respecto lo constituye, sin duda, el delineado oscilante de un mismo personaje como es el caso, tan citado, de Erastro.

<sup>2</sup> Así lo propone y desarrolla Antonio Rey Hazas en su «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de la narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), 65-105.

<sup>3</sup> Para todas las cuestiones relacionadas con el género y los orígenes, véase Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la Literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.

<sup>4</sup> Todas las citas de *La Galatea* son de la edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1968. En romanos el tomo y en arábigos la página correspondiente; la cita en I, 5.

<sup>5</sup> Aurora Egido, «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, III (1984), 67-95; la cita en p. 90. Véase también de la misma autora: «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, XXX (1985), 43-77. Proponen perspectivas de interés sobre este tema: Elizabeth Rhodes en «The poetics of Pastoral: the prologue to the *Galatea*», en *Cervantes and the Pastoral*, J.J. Labrador Herraiz y J. Fernández Jiménez, eds., Cleveland, Peen State University-Cleveland State University, 1986, pp. 139-155; Mary Gaylord Randel en «The Language of Limits and the Limits of Language: the Crisis of Poetry in *La Galatea*», *Modern Language Notes*, XCVII (1982), 254-271.

Su presencia se perfila, apenas comenzada la novela, como la de «un rústico ganadero»; se expresa en su primera aparición con lenguaje vulgar: «Mala rabia o cruda roña consume y acabe mis retozadores chivatos, y mis ternezuelos corderillos, cuando dejaren las tetas de las queridas madres,...»; los nombres de los perros de su hato: *León*, *Gavilán*, *Robusto*, *Manchado* completan el delineado que según Avalle-Arce lo definen «como el pastor de todos los días, el 'histórico', según la terminología de la preceptiva quinientista»<sup>6</sup>. Sin embargo, el narrador es quien rápidamente justifica el paso de uno a otro nivel de su expresión — del rústico al poético — cuando acota:

Y aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto, que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería<sup>7</sup>.

Los elementos de la caracterización del personaje de Erastro, que parecen acercarlo a su historicidad, no llegan a ser lo suficientemente condicionantes como para relegar el alto grado de estilización y el tono poético con el que está investido en el desarrollo de la novela. Su verdadera dimensión se alcanza, no tanto en su confrontación con Elicio, el pastor artístico enamorado de Galatea, sino más bien entendiendo que ambos oscilan en gradaciones de estilización que circunscriben su figura, en un caso, a la tradición bucólica virgiliana, y en el otro al pastor rústico protagonista del teatro renacentista. Tal vez sea en esta doble vertiente de la literaturización del personaje en la que deban encuadrarse, de modo más adecuado, sus aparentes contradicciones que, por otra parte, pueden soslayarse si situamos a Erastro en el conjunto de los muchos casos ilustrados en *La Galatea*, como un ejemplo del poder ennoblecedor del amor, idea de raigambre platónica que llega a constituir un lugar común en los tratados de filografía de la época.

En esta misma perspectiva, en la que se ponen en evidencia los límites conflictivos de la difícil integración de lo poético en la prosa de configuración narrativa, deben entenderse, también los diversos niveles de «pastorización» que ofrecen otros personajes. Así son presentados Tirsi y Damón, en el deslinde de su funcionalidad dentro de las convenciones genéricas:

Estando en estas razones las pastoras, vieron que por la ladera del valle por donde ellas mismas iban, se descubrían dos pastores de gallarda dispusición y estremado brio, de poca más edad el uno que el otro; también vestidos, aunque pastorilmente, que más parecían en su talle y apostura bizarros cortesanos, que serranos ganaderos<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ed. cit., I, 22-23. Avalle-Arce en su «Introducción» a la edición señala al respecto: «Lo concreto aquí es la aparición de un pastor firmemente aferrado a su realidad de tal, rodeado de lo característico de su oficio», p. IX.

<sup>7</sup> Ed. cit., I, 21.

<sup>8</sup> Ed. cit., I, 106. Recuérdese que la crítica considera que, bajo el disfraz pastoril, Tirsi y Damón encubren a los celebrados poetas Francisco de Figueroa y Pedro Laínez.

Al margen de la evidente manipulación del tópico con el que se justifica la verosimilitud conferida a los personajes, hay también que entender esta puntualización como una marca especial que les facilitará ser los receptores — junto a Elicio y Erastro — de la historia de Silerio estructurada en la línea bizantino-cortesana. Funcionarían, por tanto, como mediadores entre el relato pastoril y el cortesano. No son Tirsi y Damón los únicos, por cierto, pues es necesario recordar que Lauso, en quien se ha querido ver representado a Cervantes, se aproxima igualmente a esta configuración ya que antes de ser pastor «había andado por muchas partes de España, y aun de toda Asia y Europa» y «gastado algunos años en cortesanos ejercicios, y algunos otros en los trabajosos del duro Marte»<sup>9</sup>.

Otro aspecto sobre el que es importante detenerse, por cuanto apunta directamente a la comprensión del género por parte del autor, es la ironía y autocrítica de sus convenciones. Cuando Lenio, el desamorado pastor, alaba la canción de Lauso sobre el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea que recita Damón, comenta:

Estas canciones son las de mi gusto [...], y no aquellas que a cada paso llegan a mis oídos, llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados, que osaré jurar que hay algunas que ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo<sup>10</sup>.

Si bien esta opinión podría considerarse necesaria para la caracterización del personaje, en cambio resulta un indiscutible rasgo de ironía cervantina hacer que Aurelio proponga, hacia el final de la novela, un certamen de adivinanzas entre los pastores para «no cansar tanto nuestros oídos con oír siempre lamentaciones de amor y endechas enamoradas»<sup>11</sup>.

En el deslinde de estas interrelaciones genéricas se hace necesario analizar la funcionalidad de los versos, por cuanto en *La Galatea* no constituyen un *corpus* forzosamente integrado en el conjunto, sino que como bien señala Aurora Egido en su imprescindible trabajo sobre la novela: «la poesía sintetiza las ideas e imágenes que la acción dinamiza y vivifica en la prosa, volviéndolas a su esencia conceptual»<sup>12</sup>. Ante la dificultad de analizar las distintas posibilidades de engarce de la prosa y el verso, me limitaré a una muestra que ofrece particular interés por tratarse precisamente de una de las historias intercaladas, la de Teolinda-Artidoro-Leonarda-Galercio. Por su materia pastoril reproduce especularmente los esquemas de interrelación mutua, funcio-

<sup>9</sup> Ed. cit., II, 29 y 34. En Lauso se ha querido ver a Cervantes por ciertas coincidencias biográficas.

<sup>10</sup> Ed. cit., I, 40.

<sup>11</sup> Ed. cit., II, 241.

<sup>12</sup> «Topografía y cronografía en *La Galatea*» en *Lecciones cervantinas*, estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, 49-93. La cita en p. 78.

nando por lo tanto, a la manera de un microcosmos narrativo integrado en el macrocosmos de la novela.

Al promediar el Libro I y mientras Galatea y su amiga Florisa se entretienen en ejercicios propios de su condición junto a un arroyo, ven llegar a «una pastora de gentil donaire y apostura, de que no poco se admiraron, porque les pareció que no era pastora de su aldea ni de las otras comarcas a ella»<sup>13</sup>. Su estado de desasosiego y dolor se manifiesta en llanto y tristes quejas que las dos jóvenes escuchan escondidas entre unos mirtos. Esta retórica anticipación de lo que será el relato posterior se remansa y al son del agua, «acomodando a su propósito una copla antigua, con suave y delicada voz cantó esta glosa»:

Ya la esperanza es perdida,  
y un solo bien me consuela:  
que el tiempo, que pasa y vuela,  
llevará presto la vida<sup>14</sup>.

Al acabar su canto, Galatea y Florisa se aproximan para consolarla, movidas por el deseo de conocer su historia. Esta situación sintetiza la pauta de presentación de un personaje, que con matices no muy variados se reitera, en particular, cuando se trata de los protagonistas de los relatos que confluyen en el acontecer de la trama central. La narración de Teolinda se entreteje de verso y de poesía en prosa, y avanza planteando situaciones delineadas por los cánones del género: el encuentro con un pastor forastero llamado Artidoro; el enamoramiento tan pronto lo ve y el sentirse rendida por su canción de la que nos cuenta el tema; los ejercicios pastoriles con motivo de una solemne fiesta; la danza que los acerca y nuevamente el canto, cuyos versos conserva en la memoria y repite «sólo porque hacen al caso». Así se abre paso a una artificiosa sextina que anuncia la confesión del amor del pastor pero que, sin embargo, queda demorada porque se interrumpe «el cuento de sus amores» (I, 79) con la llegada de una liebre perseguida por perros y cazadores.

Las dos composiciones poéticas ocupan, pues, una posición destacada al condensar la acción y reelaborar en contrapunto lírico estados de ánimo de los protagonistas. Suspendida la narración, Galatea y Florisa en su papel de narratarias y nosotros en el de lectores, por cierto funciones equivalentes, tendremos que esperar la ocasión propicia para enterarnos del resto de la historia. Cuando más adelante, al comenzar el libro segundo, Teolinda la retoma, la poesía vuelve a cumplir la misma función, pues, invitada a cantar un villancico aprovechará la ocasión para pedirle a Artidoro el necesario secreto de sus sentimientos:

<sup>13</sup> Ed. cit., I, 59.

<sup>14</sup> Ed. cit., I, 60-61.

En los estados de amor,  
nadie llega a ser perfecto,<sup>15</sup>  
sino el honesto y secreto.

La composición sella la relación, que ha ido acrecentándose en circunstanciales encuentros y diálogos en el camino, y culmina luego con la confesión de amor mutuo y la promesa de casamiento. Sin embargo, la aparición de Leonarda, hermana menor de Teolinda pero idéntica a ella, provocará la confusión de Artidoro quien creyendo ser rechazado por la mujer que ama se ausenta del lugar. Cuando la pastora descubre por el relato de su hermana lo que ha pasado, lo busca por todas partes y halla escritas unas letras en los troncos de unos álamos blancos. Este tópico tan repetido en la pastoril le sirve al narrador para desarrollar en un poema en redondillas el tema del engaño, mudanza y crueldad de la amada:

Pastora en quien la belleza  
en tanto extremo se halla,  
que no hay a quien comparalla  
sino a tu misma crüeza:  
mi firmeza y tu mudanza  
han sembrado a mano llena  
tus promesas en la arena  
y en el viento la esperanza<sup>16</sup>.

La continuidad entre el verso y la prosa permiten jugar en distintos niveles las mismas secuencias, estableciendo resonancias y ecos líricos que no podrían lograrse con el simple relato de los acontecimientos. La narración retrospectiva del «lamentable suceso» de la «enamorada vida» de Teolinda llega a su fin y la pastora, que ha abandonado las riberas del Henares para buscar en las del Tajo a Artidoro, en compañía de Galatea y Florisa se integra a la vida habitual e inician el «ejercicio de apacentar su ganado». Su vuelta al presente se consolida con el canto y después de interpretar un soneto se acallará definitivamente la voz poética de Teolinda. Antes de hacerlo, en su respuesta a la insistencia con que Galatea le pide que entone una canción, condensa la esencialidad concedida al verso con estas palabras:

Si la mucha causa que tengo de llorar, con la poca que de cantar tengo, entendiera que en algo se menguara, bien pudieras, hermosa Galatea, perdonarme porque no hiciera lo que me mandas; pero por saber ya por experiencia que *lo que mi lengua cantando pronuncia, mi corazón llorando lo solemniza*, haré lo que quieres, pues en ello, sin ir contra mi deseo, satisfaré el tuyo<sup>17</sup>.

La inserción del relato del pasado de un personaje, en la historia

<sup>15</sup> Ed. cit., I, 92.

<sup>16</sup> Ed. cit., I, 99.

<sup>17</sup> Ed. cit., I, 103. El subrayado del texto es mío.

de base, produce un juego de temporalidad que va del presente narrativo al ayer recuperado por la memoria. Como puede verse, el caso de Teolinda ilustra las posibilidades creadas también desde la perspectiva de las poesías, pues, al enmarcar su aparición con canciones-poemas del hoy, el volver a recordar las del ayer, propias o de Artandro, supone el ejercicio de la memoria poética sobre la que tan inteligentes e insoslayables observaciones ha formulado Aurora Egido en su estudio antes mencionado, entre las que quiero recordar para concluir con esta cuestión la siguiente:

Los poemas intercalados — si se puede hablar en tales términos — agrandan y enriquecen, como he tratado de mostrar, la gama espacio-temporal de *La Galatea*. [...] Porque, como decimos, la poesía había avanzado con pasos gigantes en el tiempo mental, no mensurable, explorando un mundo interior solo atisbado en parecida dirección por las ya viejas «novelas» sentimentales<sup>18</sup>.

A propósito de la interpolación de historias distintas a las del transcurrir de la bucólica, cuya sistematización fue lograda por Montemayor para procurar de ese modo superar la monótona secuencia de las quejas, lamentos y cantos de los pastores me interesa plantear algunas consideraciones sobre la propuesta de Cervantes con la que procura adaptar la estructura en sarta de la novela bizantina para crear fuertes contrastes.

Al hablar de la estructura narrativa, es indispensable mencionar a modo de homenaje, y fundamentalmente porque no se ha avanzado mucho en tal sentido, el artículo de Celina Sabor de Cortazar, publicado hace más de veinte años, en el que puntualiza la distribución del material novelesco y establece un cuadro esquemático del desarrollo de la narración<sup>19</sup>. Con ello es posible observar la regularidad con que se alternan la peripecia pastoril, que constituye el relato de base, y las cuatro historias intercaladas: 1) la de Lisandro y Carino; 2) la de Teolinda, Artandro, Leonarda y Galercio; 3) la de Timbrio y Silerio; 4) la de Rosaura-Grisaldo-Artandro. Mientras que la primera y la tercera se dan como secuencias narrativas cerradas, las dos restantes alcanzan una conclusión irresoluta que deja abierta la posibilidad de proyectarse hacia el futuro, en una segunda parte tantas veces prometida y nunca concretada.

De la inserción en bloque de la historia de Lisandro y Carino, pasamos a la diseminación de los fragmentos de las otras tres que llevan a Cervantes a verdaderos alardes compositivos en procura de construir nexos de engaste, circunstancias que coordinen la sintaxis del relato, personajes que a modo de goznes o «pivotes» — como los

<sup>18</sup> Art. cit., p. 92.

<sup>19</sup> Celina Sabor de Cortazar, «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, XV (1971), 227-239.

denomina Celina Sabor de Cortazar — articulen entre sí distintos acontecimientos<sup>20</sup>.

Al deslinde de estos rasgos estructurales de la forma de inserción de los relatos, se agrega la confluencia de las diversas modalidades genéricas de la narrativa áurea. Cada una de estas historias procede de ámbitos ficcionales cuyos cánones deben ser adaptados para su imbricación en la cosmovisión de la bucólica. Así, mientras la primera procede y se concibe como *novelle* a la italiana, con su carga de violencia, muerte y pasiones oscuras, la segunda (la de Teolinda-Artidoro-Leonarda) — como ya vimos — reproduce y se nutre de la materia pastoril y la tercera (la de Timbrio-Silerio) configura un modelo acabado de novela bizantina con lances de amor y fortuna, aventuras y viajes. La cuarta (la de Rosaura-Grisaldo-Artandro) poco elaborada, por cierto, oscila entre una *novella* que acaba en rapto y violencia con deslizamientos hacia la novela cortesana.

De la síntesis de todos estos materiales resulta un difícil mestizaje, producto de la incompatibilidad de las leyes de una estilización con las de la otra, tal como señala para el caso del *Quijote* Félix Martínez Bonati al plantear que los supuestos desajustes entre aspectos idealizantes y realistas obedecen a «la discontinuidad entre las regiones de lo imaginario»<sup>21</sup>. En este peregrinar hacia nuevos derroteros, y de peregrinaje se trata esta serie de desplazamientos, Cervantes intenta construir un mundo novelesco más complejo, sin apartarse de las más que esquemáticas convenciones del género pastoril y logra superar con creces la linealidad constructiva de Montemayor.

En conclusión, podríamos decir que *La Galatea*, alcanza un lugar destacado en la secuencia evolutiva de la novela pastoril española por conciliar los elementos consagrados de los cánones genéricos con nuevas perspectivas narrativas, en un manifiesto intento cervantino por alcanzar una construcción ficcional más densa y elaborada. Es en esta instancia, en la que debe evaluarse cuánto es lo que Cervantes ha hecho para ampliar el modelo fijado por *La Diana*, más allá de situar el problema en una simple contraposición de idealización y realismo.

Precisamente, en el conflictivo deslinde de la verosimilitud de la Arcadía pastoril, se pueden situar las exploraciones narrativas que confluyen en el continuo deslizamiento entre Historia y Poesía en que se mueve la obra cervantina. Contexto problemático que trasuntan las irónicas opiniones de Berganza en *El coloquio de los perros*, cuando al concluir con su discurso desmistificador de las convenciones de los libros de pastores nos dice:

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 231. Se trata, por ejemplo, de Leonarda, hermana de Teolinda que se va a relacionar con la historia de Rosaura; Galercio, hermano mellizo de Artidoro, se enamora de Gelasia.

<sup>21</sup> Félix Martínez Bonati, «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio*, II-1, 28-53. La cita en p. 45.

Por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna<sup>22</sup>.

*La Galatea* muestra, sin duda, el deseo de un gran narrador por lograr que la *no verdad* de esas *cosas soñadas y bien escritas* se convirtieran en ficciones capaces de trascender en el tiempo.

#### SOBRE EL CONTEXTO RELIGIOSO DE LA GALATEA

La novela pastoril española no admitía en realidad más religión que la de un amor todo lo más que se pudiera, pero de un tipo ordenado, lo cual trajo sobre el género la comprensible crítica con que los moralistas singularizaron al género. En lo esencial, el problema venía a complicarse, a mayor abundamiento, con la herencia ideológica que desde ambos *Ninivales* de Boccaccio venía siendo contrastada con los temas bucólicos. La novela Arcadía de Sanzotari (1907) sufría su mayor encanto en el tratamiento arqueológico de un pretendido mundo de ninfas, satiros, templos y sacrificios «los divindades del Olimpo: «Se ignora el Cristianismo que queda fuera del ámbito de los pastores». La traducción impresa de Teodoro, 1907, no sólo era la minuciosa descripción de «la alegre fiesta de Peles, sino...

<sup>1</sup> Véase también por Francisco López Estrada, *La Galatea* de Cervantes, Sevilla, 1944; La Laguna de Tenerife, 1944, p. 145. El título de este planteamiento general aparece en su obra sobre los «Estatutos que por el orden de género de la novela pastoril», en los volúmenes de M. Lombard, *La Teoría de la Novela*, en *Estudios de Literatura Española*, Salamanca, 1961. La idea de que «los libros de pastores son los que se ven en los libros de Christian» puede establecerse como base por Ramón Pignatelli, *Las Grandes Teorías de la Novela Pastoral y el Poesía*, en *Estudios de Literatura Española*, Madrid, 1976, p. 1. La presencia de dicho constante motivo de «lo que se ve en los libros de pastores» puede ser un elemento de «lo que se ve en los libros de pastores», como hace ver Elizabeth Rhoads, «The Pastoralism in Cervantes' *La Galatea*», *Columbus*, V de Mayo de 1943. Como se ve la idea de «lo que se ve en los libros de pastores» puede ser un elemento de «lo que se ve en los libros de pastores».

<sup>2</sup> Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Sevilla, 1944, Madrid, Gredos, 1974, p. 136.

<sup>3</sup> López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, p. 141.

<sup>4</sup> Edición facsimilar de Aníbal Pérez Gonsalves, Sevilla, 1907, con introducción de Pignatelli.

<sup>5</sup> López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Sevilla, 1944, Madrid, Gredos, 1974, p. 136.

<sup>22</sup> Cito por la edición de las *Novelas ejemplares* de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, II, p. 309.

La novela pastoril, en sus orígenes, resulta un difícil mestizaje de la tradición bucólica con la tradición de la novela pastoril española por lo que se trata de una novela pastoril que se define por su estructura narrativa, que es un intento cervantino por renovar el género pastoril con un lenguaje más denso y elaborado. Es en esta novela donde se ve mejor evaluado cuánto es lo que Cervantes ha hecho para renovar el modelo pasado por *La Diana*, más allá de situar la acción en un simple contrapunto de idealización y realismo.

La estructura narrativa de *La Galatea* resulta un difícil mestizaje de la tradición bucólica con la tradición de la novela pastoril española por lo que se trata de una novela pastoril que se define por su estructura narrativa, que es un intento cervantino por renovar el género pastoril con un lenguaje más denso y elaborado. Es en esta novela donde se ve mejor evaluado cuánto es lo que Cervantes ha hecho para renovar el modelo pasado por *La Diana*, más allá de situar la acción en un simple contrapunto de idealización y realismo.

La estructura narrativa de *La Galatea* resulta un difícil mestizaje de la tradición bucólica con la tradición de la novela pastoril española por lo que se trata de una novela pastoril que se define por su estructura narrativa, que es un intento cervantino por renovar el género pastoril con un lenguaje más denso y elaborado. Es en esta novela donde se ve mejor evaluado cuánto es lo que Cervantes ha hecho para renovar el modelo pasado por *La Diana*, más allá de situar la acción en un simple contrapunto de idealización y realismo.

La estructura narrativa de *La Galatea* resulta un difícil mestizaje de la tradición bucólica con la tradición de la novela pastoril española por lo que se trata de una novela pastoril que se define por su estructura narrativa, que es un intento cervantino por renovar el género pastoril con un lenguaje más denso y elaborado. Es en esta novela donde se ve mejor evaluado cuánto es lo que Cervantes ha hecho para renovar el modelo pasado por *La Diana*, más allá de situar la acción en un simple contrapunto de idealización y realismo.

La estructura narrativa de *La Galatea* resulta un difícil mestizaje de la tradición bucólica con la tradición de la novela pastoril española por lo que se trata de una novela pastoril que se define por su estructura narrativa, que es un intento cervantino por renovar el género pastoril con un lenguaje más denso y elaborado. Es en esta novela donde se ve mejor evaluado cuánto es lo que Cervantes ha hecho para renovar el modelo pasado por *La Diana*, más allá de situar la acción en un simple contrapunto de idealización y realismo.

<sup>1</sup> Datos reunidos por Francisco López Estrada, *'La Galatea' de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna de Tenerife, 1948, p. 145. El olvido de este plantamiento esencial proyecta una sombra sobre los esfuerzos que por presentar al género como edificante al uso realiza Bruno M. Damiani, *La 'Diana' de Montemayor as Social and Religious Teaching*. Lexington, Kentucky UP, 1983. La idea de que «the bucolic ideal stands at the opposite pole from the Christian one» queda establecida como básica por Renato Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1975, p. 1. La presencia de dicha constante modal no quiere decir, en el caso español, que el género haya permanecido ajeno a inquietudes e influjos reflejados de la religiosidad contemporánea, como hace ver Elizabeth Rhodes, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's 'Diana'*. Columbia, U of Missouri P, 1992. Como aquí ha de verse, la misma *Galatea* no deja de ofrecer sus aspectos polémicos en tales terrenos.

<sup>2</sup> Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid, Gredos, 1974, p. 130.

<sup>3</sup> López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, p. 143.

<sup>4</sup> Edición facsimilar de Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1966, con introducción de Francisco López Estrada. Sobre el rico panorama de las traducciones de *La Arcadia* en España, Rogelio Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*. Sevilla, Universidad Hispalense, 1973. «La 'Arcadia' en España», en F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, pp. 145-151. También Michel Ricciardelli, «La novela pastoril española en relación con la 'Arcadia' de Sannazaro». *Hispanófila* 28 (1966), 1-7.

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

SOBRE EL CONTEXTO RELIGIOSO DE 'LA GALATEA'

La mar sois vos, ¡oh Galatea estremada!  
Gabriel López Maldonado.

La novela pastoril española no admitía en realidad más religión que la de un amor todo lo puro que se quisiera, pero de un neto orden profano, lo cual atrajo sobre el género la comprensible enemiga con que los moralistas singularizaron al género<sup>1</sup>. En lo externo, el problema venía a complicarse, a mayor abundamiento, con la herencia mitológica que desde ambos *Ninfale* de Boccaccio venía siendo consustancial con los temas bucólicos<sup>2</sup>. La seminal *Arcadia* de Sannazaro (1502) cifraba su mayor encanto en el tratamiento arqueológico de un resucitado mundo de ninfas, sátiros, templos y sacrificios a las divinidades del Olimpo: «Se ignora el Cristianismo, que queda fuera del ámbito de los pastores»<sup>3</sup>. La traducción impresa de Toledo, 1547<sup>4</sup>, se abre con la minuciosa descripción de «la alegre fiesta de Pales, vene-

<sup>1</sup> Datos reunidos por Francisco López Estrada, *'La Galatea' de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna de Tenerife, 1948, p. 145. El olvido de este plantamiento esencial proyecta una sombra sobre los esfuerzos que por presentar al género como edificante al uso realiza Bruno M. Damiani, *La 'Diana' de Montemayor as Social and Religious Teaching*. Lexington, Kentucky UP, 1983. La idea de que «the bucolic ideal stands at the opposite pole from the Christian one» queda establecida como básica por Renato Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1975, p. 1. La presencia de dicha constante modal no quiere decir, en el caso español, que el género haya permanecido ajeno a inquietudes e influjos reflejados de la religiosidad contemporánea, como hace ver Elizabeth Rhodes, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's 'Diana'*. Columbia, U of Missouri P, 1992. Como aquí ha de verse, la misma *Galatea* no deja de ofrecer sus aspectos polémicos en tales terrenos.

<sup>2</sup> Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid, Gredos, 1974, p. 130.

<sup>3</sup> López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, p. 143.

<sup>4</sup> Edición facsimilar de Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1966, con introducción de Francisco López Estrada. Sobre el rico panorama de las traducciones de *La Arcadia* en España, Rogelio Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*. Sevilla, Universidad Hispalense, 1973. «La 'Arcadia' en España», en F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, pp. 145-151. También Michel Ricciardelli, «La novela pastoril española en relación con la 'Arcadia' de Sannazaro». *Hispanófila* 28 (1966), 1-7.

rada diosa de los pastores», así como hacia su final hay una maravillosa pintura (o más bien «escultura») del viejo río Sebeto, reclinado en su húmeda cueva. Entre medio han surgido oportunidades de lucimiento como la ofrecida por un vaso que ha de ser trofeo de cierto pastoril certamen y que «tiene en medio pintado el bermejo Priapo, que estrechamente abraça a una nympha y a mal grado de ella la quiere besar».

El fondo pagano del género pastoril se dio siempre en Italia por descontado, como muestran los casos ya tardíos de la *Aminta* (1575) de Torcuato Tasso y de *Il pastor Fido* (1589) de Battista Guarini<sup>5</sup>. Los poetas españoles se enfrentaban aquí, en cambio, con serias dificultades. Por un lado, se dirigían a un público que, por mucho menos penetrado de cultura clásica, era poco susceptible a aquella clase de acercamiento académico<sup>6</sup>. Topaban también, por otro camino más grave, con la suspicacia de aquellos «tiempos recios» de la era filipina a la hora de conducir a los lectores a un ámbito literario que, para comenzar, se perfilaba como un himno a la belleza de un mundo sensual y acristiano. Sobre un terreno específico, la clave del problema no era otra que la consagración como exponente de valores humanos de una figura de pastor ajena al cristianismo, que actúa además como protagonista de sacrificios y ritos paganos honorablemente representados.

Se comprende, pues, que Jorge de Montemayor huyera de buscarse complicaciones adicionales por estos terrenos y adoptara en su obra una actitud de cauteloso abordaje al tema de la religión antigua. Su manejo paliado del mismo viene ya asumido en el título de *Diana* (1559?), nombre de pastora a la vez que de diosa, como en anuncio de la castidad allí tan encarecida y central. Se da asimismo en sus comienzos (historia de Selvagia) una concurrencia de pastores hacia un templo, esta vez el de Minerva, situado junto al río Duero y donde, por cierto, no pueden entrar los varones. Conforme a la receta, esta fiesta será solemnizada con himnos y certámenes, sacrificios y ofrendas ajenas a nada cristiano, si bien no se llega (como en Sannazaro) a la descripción pormenorizada de tales liturgias. Lo mismo ocurre con todo lo relativo al templo de Diana, extensión del palacio de Felicia y que en los libros finales sirve de vago escenario a los últimos casos de amores y su feliz solución. El autor alude a diversas fábulas mitológicas y deja caer de vez en cuando los evocadores nombres de divinidades como Venus y Apolo. Orfeo espera a los pastores, al lado de una

<sup>5</sup> Las dificultades que a éste se le suscitaron vinieron por el acostumbrado camino de la ortodoxia académica de los neorristotéticos, reacios de admitir el concepto de tragico-media, y no por ninguna vía de lo religioso. Véase la introducción de Luigi Fassò a *Opere di Battista Guarini*. Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1962, p. 12-13.

<sup>6</sup> No como en la otra península, donde «el carácter de la vida cultural italiana ayuda a establecer esta continuidad entre los antiguos latinos, lo neolatino y la nueva literatura italiana» (F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, p. 130).

fuente, para cantarles un largo elogio de las más castas damas de los tiempos del Emperador.

No cabe pasar por alto el rumbo que la *Diana* de Montemayor marca al desarrollo posterior del género al abrir sus puertas a las ninfas, cuya graciosa presencia adorna tanto a la obra. Bien es verdad que no se capta en ellas nada de numinoso, pues apenas se diferencian de las demás pastoras en cuanto a su conversación y trato<sup>7</sup>. Las discretas Dórida, Cinthia y Polidora son protagonistas de un famoso trance en defensa de la castidad, amenazada esta vez no por los usuales sátiros o «los dioses medio cabrones» de *La Arcadia* de Sannazaro. Los transgresores son aquí unos peludos salvajes de abolengo por entero medieval y se hallan destinados a ser muertos por las certeras flechas de Felismena. Semejante zig-zag es por entero característico del afán del autor en limitar o no incidir de lleno en lo mitológico. Para su gran episodio de orden maravilloso optará por Felicia y su magia (cautamente descrita como «ciencia humana»), en un nuevo y virtual acogerse al relativo sagrado de los libros de caballerías<sup>8</sup>. Lo mismo cabe decir del odioso nigromante Alfeo, causante allí de las desdichas de la pareja Belisa-Arsileo. Son todo recursos muy familiares para el público lector de la época y que por su calculada ingenuidad no se prestaban a suscitar mayores dificultades en el terreno religioso. Lo más notable de Montemayor es, con todo, su virtual prescindir de toda alusión o detalle de carácter cristiano en la ambientación de su relato<sup>9</sup>. Sus pastores resultan en realidad paganos, si bien lo sean de la variedad más descafeinada y en modo alguno lleguen, como en la tradición italiana, a caracterizarse como «mitológicos»<sup>10</sup>. La única nota discordante en toda la obra es por este camino el convento de monjas en que se educa la huérfana Felismena, cuyas desgracias venían, por lo demás, del enojo de la diosa Venus por ciertas reflexiones de su madre, enunciadas durante su embarazo, acerca de la dudosa probidad del juicio de Paris. Pero es de recordar que la gentil Felismena no es sino tráfuga del mundo cortesano y sólo epi-

<sup>7</sup> Las ninfas de la *Diana* «are urbane and fashionable, exhibiting the clothing and headdress typical of sixteenth-century ladies» y por lo que tienen más de «courtly ladies than mythological figures», según comenta B. Damiani, *La 'Diana' de Montemayor as Social and Religious Teaching*, p. 23.

<sup>8</sup> «Felicia is plainly an inheritance from the novels of chivalry and is a descendant of such venerable ladies as Urganda la *Desconocida*. But she lives in a thoroughly modern palace, and her approach is scientific», comenta Joseph R. Jones, «Human time in 'La Diana'». *Romance Notes* 10 (1968), 139-146 (p. 146).

<sup>9</sup> La obra «does not contain one Christian reference nor an act of Catholic belief. On the contrary, the religious preferences of the characters are decidedly Roman and Pagan», según observa David H. Darst, «Techniques of Evasion in Montemayor's 'Diana'». *Symposium* 43 (1989), 184-193 (p. 188).

<sup>10</sup> «Los pastores, en los libros españoles, no serán de condición mitológica, aunque convivan con ninfas y otros seres semejantes» (F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, p. 132).



sódicamente retirada al refugio u «oasis» pastoril que abandonará al resolver su problema amoroso.

Jorge de Montemayor escribía su obra justo al filo del gran apagón literario del Índice de Valdés en 1559, cuyas consecuencias van a ser muy pronto palpables. La *Diana enamorada* (1574) de Gaspar Gil Polo, que se publica avalada por una aprobación inquisitorial del año anterior, no en vano se pone a cubierto de problemas reduciendo al mínimo cualquier tipo de referencias de orden religioso. Las de acento cristiano son casi inexistentes, mientras que las paganas se reducen a una visita al sagrado bosque Parthenio, en obvio recuerdo de Sannazaro (pero sin dar entrada a ritos o sacrificios), y a la intervención nominal del río Turia para ensalzar con su canto a los buenos ingenios valencianos. Las ninfas se dosifican con gran parsimonia (incluyendo la fugaz reaparición del amable trío Dórida-Cinthia-Polidora) y la consabida visita a Felicia reduce su aspecto mágico a la mínima expresión de las «poderosas hierbas y palabras»<sup>11</sup> allí utilizadas. La definitiva historia de Diana transcurre en un vacío casi absoluto de cuanto no sea su línea de puro desarrollo sentimental<sup>12</sup>. A pesar de su impecable y algo seca ortodoxia, es obvio que Gil Polo no desea buscarse complicaciones por este lado. Eludir los aspectos religiosos era a toda luz la estrategia más segura.

Sólo tras esta rápida ojeada a sus inmediatos antecesores cabe comenzar a entender el grado de deliberación con que Cervantes se ha enfrentado con los mismos problemas en *La Galatea*. Tomada tan a menudo como ejercicio formal en un género intrascendente o alejado de la realidad, interesa comprobar hasta qué punto se acredita ésta como espacio «restallante de experimentos revolucionarios»<sup>13</sup> o, mejor aun, como la especie de «mar» con que en sus preliminares la proclamaba el experto conocedor Gabriel López Maldonado. No hay que olvidar que para la fecha de 1585 Contrarreforma y política interior filipina atraviesan su fase más álgida y el ambiente no está para juegos con paganismos, ni siquiera de la más inocua guardarropía literaria. Cervantes sabe al mismo tiempo que el bucolismo clásico es irrenunciable para el género pastoril, por lo cual procede a rehabilitarlo de lleno, incluso si con esto se compromete a una jugada de notable riesgo. Echándole a la vez valentía y cautela, sus pastores serán esta vez cristianos, pero sin renunciar tampoco en un ápice a aquella noble herencia.

El mundo pastoril del joven Cervantes no va a ser ninguna remota

<sup>11</sup> Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*. Ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1988, p. 256.

<sup>12</sup> «Debe destacarse la carencia en Gil Polo de cualquier referencia a la gracia divina en el sentido cristiano», señala Aurora Egido, «La invención en la 'Diana' de Gaspar Gil Polo». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987), 383-397 (p. 397).

<sup>13</sup> Juan Bautista Avallé-Arce, introducción editorial al volumen colectivo *'La Galatea' de Cervantes cuatrocientos años después*. Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1985, p. 3.

Arcadia, sino el espacio o rústico *Hinterland* de unas aldeas situadas entre el Henares y el Tajo y en las que, a modo de trasfondo, rige en toda su normalidad la vida española de la época. Viven en ellas, por ejemplo, curas y médicos, personajes por definición anti-pastoriles<sup>14</sup>, que son mencionados de pasada y se hallan desprovistos de ninguna ulterior calificación ni visible funcionalidad en la economía de la obra. A ellos ha recurrido el enamorado Erastro para curarse del amor de Galatea con el mismo vano resultado que el libro hace ver, sin añadir comentario, en sus primeras páginas. Algo más abajo, el relato de Teolinda pinta el cuadro de las pastoras aldeanas puestas

a cortar ramos y a coger juncia y flores y verdes espadañas para adornar el templo y calles de nuestro lugar, por ser el siguiente día solemnísima fiesta y estar obligados los moradores de nuestro pueblo por promesa y voto a guardalla<sup>15</sup>.

Esta fiesta, «con grandísimo regocijo y aplauso de todos los moradores de nuestra aldea y de los circunvecinos lugares solemnizada» (I, 72), es obviamente la del Corpus, cuya mención directa es, a la vez, cuidadosamente evadida. Sólo que, al mismo tiempo, una hábil manipulación léxica la acerca cuanto puede a un contexto pagano refiriéndose a «las sacras oblaciones» y «debidas ceremonias» con que se celebra. Tales actos religiosos dan después paso a las consabidas escenas de juegos y certámenes que, desde Sannazaro, eran de rigor tras las visitas a los templos de las divinidades antiguas. Pero a la vez, y para conservar un pie en cada orilla, dicha fiesta tiene también su cristiano «octavario», bien aprovechado por cierto por pastores y pastoras para sus amorosos deliquios.

Una vez bien sentada esta distinción esencial, las referencias cristianas escasean después en la obra y aun entonces no dejan de aparecer hábilmente tornasoladas de aplicaciones más o menos profanas. Menudean en cambio las de orden clásico y pagano, como los símiles mitológicos de la Aurora, Tres Gracias, Troya, e incluso alguna que otra viñeta que parece reflejar al más puro Botticelli:

Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céforo que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores (II, p. 171).

El sentido de lo realizado en *La Galatea* resulta así bastante obvio. Lo mismo que Montemayor atenuaba hasta el máximo el paganismo de sus pastores, Cervantes ha añadido mucha agua al vino de sus cristianos pastores. De otra manera, habría corrido el riesgo de incidir en

<sup>14</sup> Poggioli, *The Oaten Flute*, p. 64.

<sup>15</sup> Cervantes, *La Galatea*. Ed. J. Bautista Avallé Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1961, I, p. 67. Se remiten a esta edición las citas entre paréntesis.

alguna contrafactura devota y eso ya lo había hecho fray Bartolomé Ponce con su desdichada *Clara Diana a lo divino*<sup>16</sup>.

Cabe realizar un rápido recorrido de la presencia esperable o al uso de temas religiosos, cuyo mayor interés consistirá en mostrarse coherentes con aspectos bastante reconocidos ya en el posterior desarrollo de la obra cervantina. Los personajes de *La Galatea* se permiten expresiones lexicalizadas como «Déte Dios buen suceso» (I, p. 24), etc. A medio camino de la creencia cristiana, se dice de cierta pastora muerta «que de dulce vida gozaba» (I, p. 53), pero sin que haya más compromiso acerca de la naturaleza de ésta. El *excursus* en recuerdo de cómo el Hacedor premia «a aquellos que sin moverles otro interese alguno de temor, de pena o de esperanza de gloria le quieren, le aman y le sirven solamente por ser bueno y digno de ser amado» (I, p. 201), merece incorporarse a la historia o, si no, prehistoria del *Soneto a Cristo crucificado*, del que tal vez constituye un temprano eco parafrástico<sup>17</sup>. El curso bizantino del cuento de los dos amigos Timbrio y Silerio hace también mención de clérigos y confesores en papeles siempre convencionales y carentes de resonancia diegética. Hay allí un ataque turco contra un pueblo de la costa catalana, con larga descripción de sus atrocidades y profanaciones, pero zumbonamente contrapuntadas con la alegría que sienten los «cristianos corazones» (I, p. 138) de los presos de la cárcel, que en medio de tanto alboroto se ven inesperadamente puestos en libertad. Mucho más grave, sin embargo, es la hipoteca profana que pesa sobre el mismo Silerio, retirado a una ermita con todos los requisitos reglamentarios, pero donde no ejerce sino como anacoreta o penitente de amor, haciendo versos en que incluso airea sus veleidades suicidas, y donde cambiará al final sus hábitos de asceta por galas de desposado<sup>18</sup>. Hay tal vez alguna precoz ironía de ya larvado erasmista en la conducta de Nísida y Blanca, que abandonan la casa de sus padres para marchar embarcadas en busca de Timbrio bajo hábito y pretexto de peregrinas a Santiago<sup>19</sup>. No menos cuestionables son otros despuntes que recuer-

<sup>16</sup> Redactada, al parecer, poco después de 1559, su autor no solicitó privilegio de impresión hasta 1571 y la obra no apareció impresa hasta 1574 (J. B. Avallé-Arce, *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo, 1974, p. 269).

<sup>17</sup> Acerca de sus tempranos orígenes, Mary C. Huff, *The Sonnet 'No me mueve, mi Dios'. Its Theme in Spanish Tradition*, Washington, The Catholic University of America, 1948. Marcel Bataillon, «El anónimo del soneto 'No me mueve, mi Dios'». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 4 (1950), 259-269.

<sup>18</sup> La pasajera vocación ascética de Silerio no figura en la novela del *Decamerón* (Tito y Gisippo) que allí se toma como fuente, según advierte Celina Sabor de Cortázar, «Observaciones sobre la estructura de 'La Galatea'». *Filología* 15 (1971), p. 236.

<sup>19</sup> Aborda el tema erasmista de las peregrinaciones y su crítica en Cervantes Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*. Ed. ampliada, Barcelona, Noguer, 1972, p. 265-266. El mismo Felipe II habría de dar una pragmática (13 de junio, 1590) para evitar que el traje de romero fuera usado como capa de giróvagos y maleantes (Elías Valiña Sampredo, *El camino de Santiago. Estudio histórico-jurídico*. Madrid, CSIC, 1971, p. 75).

dan bastante el ámbito cancioneril de la famosa «hipérbole sacroprofana»<sup>20</sup>, y así en la imagen inquisitorial con que se condena cierta doctrina amorosa:

— Si se castigasen los herejes de amor — dijo a esta sazón Erastro —, desde agora comenzara yo a cortar leña con que te abrasaran, por el mayor hereje y enemigo que el amor tiene (I, p. 85).

Tampoco deja de figurar en *La Galatea* la traviesa insinuación escéptica que solemos considerar tan propia de Cervantes en su etapa de madurez<sup>21</sup> y al que por lo menos preludian. Elicio encarece la belleza de las riberas del Tajo como lugar donde «por la misma razón que dicen [subrayado nuestro] que [Dios] mora en los cielos, en esta parte haga lo más de su habitación» (II, 170). Y también una vez la misma Galatea corta en frío el ofrecimiento que de la compañía de su alma le hace Elicio: «Hasta agora ... tengo por ver la primera alma» (I, p. 56). El libro pastoril trasluce también la conocida frialdad cervantina hacia el concepto sacramental del matrimonio<sup>22</sup>, visible en la rutinaria mención de las bodas de Daranio y Silveria, quienes «llegados al templo, y hechas en él por los sacerdotes las acostumbradas ceremonias ... quedaron en perpetuo y estrecho nudo ligados» (I, p. 293). Sobre todo, si tales «ceremonias» (término siempre algo derogatorio en boca de erasmistas y espirituales) se contrastan con el emocionado impulso que poco después rodea al compromiso de Grisaldo y Rosaura, contraído ante varias pastoras con nada más que un «le doy la mano de ser su verdadero esposo» (II, p. 19) y encaminado a constituir un típico matrimonio secreto (II, p. 84).

En *La Galatea* se ha personado, pues, el clásico Cervantes reticente y escurridizo, a ratos zumbón y semiescético o a ratos delicado interiorizador de la más pura experiencia religiosa. Pero, frente a todo lo que antecede, la obra suelta sobre un plano virtual sus amarras con el mundo cristiano al acercarse a sus páginas finales, con el dilatado episodio de las exequias del pastor Meliso. Concurren a éstas los pastores bajo guía de un noble anciano llamado Telesio. Descrito sin más

<sup>20</sup> No escapa «el tono sacroprofano de tantos pasajes de *La Galatea*» a la atención de J. B. Avallé-Arce (*La Galatea*, II, p. 34).

<sup>21</sup> Las conocidas tesis de Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* se ven ahora reforzadas por E. C. Riley: Cervantes no sólo había viajado y visto mucho mundo, sino que además el pensamiento empírico y el escepticismo filosófico habían tenido también amplia resonancia en España con autores con Francisco Sánchez y Gómez Pereira («Three Versions of don Quixote», *Modern Language Review* 68 [1973], 807-819, [p. 818]).

<sup>22</sup> «Es innegable que a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo, sin fórmulas legales ni religiosas, que, laxamente, podría cubrirse con el derecho canónico anterior a Trento», refrenda A. Castro en la extensa nota que a esta cuestión dedica en *El pensamiento de Cervantes*, p. 376, n. 74. Véanse además las puntualizaciones formuladas por Marcel Bataillon, «Cervantes et le 'mariage chrétien'». *Bulletin Hispanique* 49 (1947), 129-144.

que como «antiguo sacerdote» (II, p. 160) y no como simple pastor. El texto lo deja sutilmente en claro al describir cómo vieron «encima de un recuesto algo levantado dos ancianos pastores, que en medio tenían un antiguo sacerdote, que luego conocieron ser el anciano Telesio» (II, p. 160). El epíteto *antiguo* figura aquí para dejar desde el primer momento en claro que esta figura sacerdotal es básicamente la de un gentil, igual que lo son también los dos numantinos «sacerdotes antiguos» que offician en una escena de sacrificios en *La Numancia* (jornada segunda). Se halla encargado dicho noble personaje de lo que hoy llamaríamos «dirección espiritual» de aquel mundo bucólico, que solía convocar a son de bocina

cuando quería hacerles algún provechoso razonamiento, o decirles la muerte de algún conocido pastor de aquellos contornos, o para traerles a la memoria el día de alguna solemne fiesta o el de algunas tristes obsequias (II, p. 160).

La matizada presencia de este singular personaje viene a testimoniar cómo Cervantes ha rumiado a lo largo de su vida la problemática interna del género pastoril<sup>23</sup>. En una de sus reconocibles involuciones, ha dado sin duda muchas vueltas al problema sin salida del sacerdote católico en un mundo de esa naturaleza, y el mismo Sancho Panza se da así por vencido cuando, en chusca clave paródica, ha de imaginar al cura de su aldea manchega como la singular *rara avis* de un pastor sin pastora «por dar buen ejemplo» (II, 67). Telesio aparece en *La Galatea* como una figura compleja, que hasta el momento no ha atraído mucha atención de la crítica. Comienza por autodefinirse como «aquel que sólo vuestro bien y provecho pretende» (II, p. 161) y, en contraste con la anodina mención de los clérigos aldeanos, los pastores le guardan el mayor respeto por aquella otra laica cura de almas, con que tanto contribuye «al mejoramiento de nuestras vidas» (II, p. 161). Esta ambigua y noble figura de Telesio, que al mismo tiempo es y no es ni cristiano ni pagano, merece contar entre las creaciones inolvidables de toda la obra cervantina<sup>24</sup>.

Cervantes comienza por mostrarse dócil a lo prescrito por el género pastoril, entre cuyas fórmulas figuraba la pintura de unas exe-

<sup>23</sup> Estudia este proceso Jean Canavaggio, «Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria». *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, 37-52.

<sup>24</sup> Juan A. Tamayo encuentra «antirrealista» a Telesio en cuanto personaje literario: «Cervantes no ha querido presentar evocaciones de la paganía greco-latina, ni tampoco introducir en escena a un sacerdote católico y ceremonias del culto cristiano en su quimérico ambiente pastoril. Y así, este viejo pastor Thelesio celebra las 'obsequias' de Meliso con ritos de vaga imprecisión, deliberadamente incorrectos e idealistas» («Los pastores de Cervantes». *Revista de Filología Española* 32 [1948], 383-406 [p. 396]). «A priest of ambiguous denomination», lo llama Elizabeth Rhodes, «Sixteenth-century Pastoral Books. Narrative Structure and 'La Galatea' of Cervantes». *Bulletin of Hispanic Studies* 66 (1989), 351-360 (p. 353).

quias por supuesto paganas. Solo que cederá aquí sin reservas a una tentación recurrente y no poco reveladora, que en el *Quijote* (1605) hubo de someter a un tratamiento paliado con el episodio de Grisóstomo (I, 12 y 13), cuya inhumación se halla también rodeada de circunstancias sospechosas y, no sin motivo, harto mal vistas por la clerecía aldeana:

Y es lo bueno que mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoco, porque, según es fama, y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio por vez primera. Y también mandó otras cosas, tales, que los abades del pueblo dicen que no se han de cumplir ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles<sup>25</sup>.

Los prosaicos «abades» se hallaron tan ausentes de las exequias del desdichado Grisóstomo como de las no menos «gentiles» del admirable pastor Meliso. Solo que las de este último ofrecen, por contraste, un minucioso desarrollo y se muestran regidas por una exquisita atención al gesto, bajo un encuadre geométrico y numerológico de claras raíces pitagóricas<sup>26</sup>. Son ceremonias presentadas como «ocasión piadosa» (II, p. 162), pero en perspectiva, una vez más, puramente humana, que desde luego no atenta contra la religión, pero sólo porque nada tiene que ver con ella. Se trata en realidad de hacer justicia a la memoria de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), nunca mencionado en cuanto tal, pero a quien se evoca como «gran pastor del ancho suelo hispano» en el aprisco veneciano (II, p. 179) y otras alusiones no menos transparentes (había sido embajador de Carlos V en Venecia). Aparte de su obligada concesión al tema fúnebre de *Et in arcadia ego* y de la vaga aceptación arquetípica de la égloga V de Virgilio (*Daphnis*)<sup>27</sup>, el episodio sigue obviamente la difusa falsilla de los sacrificios que en la *Arcadia* de Sannazaro se offician sobre la sepultura del pastor Androgeo<sup>28</sup>. En

<sup>25</sup> *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. L. A. Murillo. Madrid, Castalia, 1978. I, pp. 161-162.

<sup>26</sup> Egido, «Topografía y cronografía en 'La Galatea'», p. 71.

<sup>27</sup> Véase el análisis de la misma por R. Poggioli, *The Oaten Flute*, p. 80. «La imitación de Virgilio es casi una ley poética en el Renacimiento italiano. Ningún poeta épico o pastoril podía eludirla», comenta Arturo Marasso, *Cervantes y Virgilio*. Buenos Aires, 1947, p. 10. También Bruno M. Damiani, «'Et in Arcadia ego': Death in the 'Diana' of Jorge de Montemayor». *Romanische Forschungen* 95 (1983), 445-466. Aurora Egido, «'Et in Arcadia ego'. Topografía y cronografía en 'La Galatea'», en el volumen colectivo *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, 51-92. Sanford Shepherd, «'Death in Arcadia', en *Cervantes and the Pastoral*», J. J. Labrador Herráiz y J. Fernández Jiménez, editores, Cleveland: Penn State U, Behrend College, Cleveland State U, 1986, 157-168. Fundamental aquí Erwin Panofsky, «'Et in Arcadia ego': Poussin and the Elegiac Tradition», *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, Peregrine Books, 1970.

<sup>28</sup> La coincidencia entre ambos episodios quedó señalada por Francisco López Estrada, *'La Galatea' de Cervantes*, p. 98. No es fácil compartir en esto las dudas que acerca de un conocimiento e influencia directa de Sannazaro manifiesta el mismo autor en «La influencia italiana en 'La Galatea' de Cervantes». *Comparative Literature* 4 (1952), 161-169 (p. 166).

lugar de la cascada del río Erimantho, el escenario son allí las riberas del Tajo y un sacro Valle de los Cipreses al que una treintena de pastores y pastoras marchan por separado para que «con intenciones más puras y pensamientos más reposados se hiciesen aquel día los solemnes sacrificios» (II, 168). La misma naturaleza ha amurallado allí un hermoso cuadrángulo de altos cipreses y de olorosos jazmines conforme a los cánones de la más depurada arquitectura renacentista<sup>29</sup>. Hay en su fondo una plazoleta circular con una fuente de mármol, alrededor de la cual están dispuestos los sepulcros de algunos famosos pastores que el consenso o diríase «canonización» por la dicha pastoril Iglesia ha declarado dignos de ser allí enterrados. No hay ningún signo exterior de orden religioso en este que más se diría «panteón de hombres ilustres» que no, ni aun de lejos, cementerio cristiano<sup>30</sup>. Corresponde al ilustre Meliso el más bello de todos los sepulcros, fabricado «de lisas y negras pizarras y de blanco y bien labrado alabastro» (II, p. 173).

Las exequias propiamente dichas marchan por la misma cuerda floja de un paganismo interesado en sonar de vez en cuando a cristiano y harto cuidadoso de no incidir en ninguna doctrina menos que católica. Lauso invoca al difunto Meliso en la desdibujada «dulce región maravillosa» (II, p. 179) donde ahora descansa, mientras Telesio invita a elevar al «cielo» los puros corazones en «santos himnos y devotas oraciones» para que acoja «en su estrellado asiento la bendita alma del cuerpo que allí yace». Se corona después él mismo de luctuoso ciprés e invita a los pastores a que lo hagan también para dirigirse en solemne procesión y «maravilloso silencio» (II, p. 168)<sup>31</sup> a la tumba de Meliso, que todos besan y riegan arrodillados con sus lágrimas. Se enciende después el «sacro fuego», que prende en torno al sepulcro muchas pequeñas hogueras de ramas de ciprés, sobre las que el sacerdote esparce incienso por tres veces, mientras reza «alguna breve oración a rogar por el alma de Meliso encaminada». Todos confirman con un triple «Amén, amén» las palabras de Telesio, que hasta el viento parece corear entre las ramas de los árboles. Heridas éstas «de un manso céfiro que soplab», representan una voz con que la naturaleza

<sup>29</sup> A. Egido, «Topografía y cronografía en 'La Galatea', p. 72.

<sup>30</sup> No es fácil seguir a Bruno M. Damiani en su intento de ver allí «un arreglo cruciforme provisto de nao y altar, lo cual sugiere a las claras la imagen de una iglesia» («El Valle de los Cipreses en 'La Galatea' de Cervantes». *Homenaje al Profesor Antonio Villanova*. Barcelona, Universidad, 1988, I, 37-52 [p. 168]). Se atiende sólo en este artículo a la serie de datos susceptibles de acercamiento cristiano, sin atención o de espaldas a los muchos otros que se orientan en el opuesto sentido de una marcada gentilidad.

<sup>31</sup> Véase Alan S. Trueblood, «El silencio en el 'Quijote'». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 12 (1858), 160-180. En la época dicha terminología figura destacadamente en el léxico de la literatura mística; véase Francisco Márquez Villanueva, «El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja», *Personajes y temas cervantinos*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 157.

desea sumarse también a la solemne «tristeza» de aquellas exequias (II, p. 174).

Al pie de un alto ciprés que hace de cabecera a la tumba (la cruz no aparece aquí por ninguna parte) Telesio pronuncia el elogio del pastor-poeta Meliso, encareciendo una lista de méritos que empieza con «la integridad de su inculpable vida» y tras mencionar «la excelencia de su poesía», remata en «la solicitud de su pecho en guardar y cumplir la sancta religión que profesado había» (II, p. 175). No se ofrecen acerca de ésta más explicaciones cuando no dejarían de hacer mucha falta, porque Don Diego Hurtado de Mendoza no se hallaba ciertamente en ningún olor de santidad para una conciencia tridentina. Había aprendido en Italia de los aristotélicos paduanos y aun se relacionó tal vez con Pomponazzi, hasta el punto de declararse en 1549 como averroísta en polémica con el tomismo de fray Domingo de Soto, igual que en su *Guerra de Granada* (inédita hasta 1627) se muestra decidido seguidor del racionalismo político de Maquiavelo<sup>32</sup>. Todo ello era bien conocido en la época y no es posible concebir aquí a Cervantes como ningún inocente que ignore lo que tiene entre las manos. Lo mismo que Damón veía al difunto poeta como un triunfador sobre las «mudanzas» de este mundo, Lauso sabía también de «adversidades» que no era aconsejable especificar:

En firme pecho, el ánimo constante  
que en las adversidades siempre tuvo  
este pastor por mil lenguas se cante.  
(II, pág. 181)

Eran todo cuestiones graves y por eso el relato de estas pompas fúnebres deleita al lector con algunas de las páginas mejor y más cuidadosamente planeadas de toda la obra de Cervantes. El breve epicedio pronunciado por el sacerdote Telesio da después paso a un interludio de «triste y agradable música» (II, p. 176) a cargo de los rabeles de los pastores allí presentes, a que se suman los cantos de los pajariños y los tiernos sollozos de las pastoras. Tirsi, Elicio, Damón y Lauso celebran después a Meliso en elegantes y graves tercetos. Telesio ordena a continuación el cese de los fúnebres ritos, que nunca (dice) aprovechan tanto a las almas como los «píos sacrificios y devotas oraciones que por ellas se hacen» (II, p. 184). Ahí queda la buena intención, pero lo que sigue a estas palabras no es sino la señal para el rústico banquete fúnebre, en competencia ya con las primeras som-

<sup>32</sup> Erika Spivakovsky, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza*. Austin, Texas UP, 1970, pp. 345-347. Llamado a declarar en el proceso inquisitorial del arzobispo Carranza, don Diego se vio recusado como persona malfamada de expresiones sospechosas en la fe. Sobre la ideología fuertemente crítica que manifiestan sus tareas historiográficas, Francisco Márquez Villanueva, «El problema historiográfico de los moriscos», en *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1991, p. 175-176.

bras de una noche que los pastores astrólogos allí presentes anuncian como agitada y borracosa.

Tal es el que Cervantes no ha querido llamar de otra manera que «funesto sacrificio» (II, p. 174) y que va a tener la maravillosa secuela del fuego que repentinamente se levanta, en la oscuridad de la noche, sobre la tumba del llorado pastor y poeta. Telesio, que reviste apresuradamente sus sacras vestiduras, se le acerca, maravillado, con intención de realizar, ante el prodigio, «algunos lícitos y acomodados exorcismos» (II, p. 185). No tendrá tiempo de iniciarlos por anticiparse la deslumbrante aparición, bajo un arco de llamas, de la misma Calíope. Caracterizada aquí no como musa sino como «ninfa», sin duda en homenaje a las tradiciones españolas del género, es la única que aparece en *La Galatea* y tal vez por eso se ve compensada con una esplendorosa presentación que, digna en todo de un estudio aparte, cuenta como una página de antológico clasicismo:

Mostraba estar vestida de una rica y sutil tela de plata, recogida y retirada a la cintura, de modo que la mitad de las piernas se descubrían, adornadas con unos coturnos o calzado justo dorados, llenos de infinitos lazos de listones de diferentes colores; sobre la tela de plata traía otra vestidura de verde y delicado cendal, que llevado a una y otra parte por un ventecillo que mansamente soplabá, estremadamente parecía; por las espaldas traía esparcidos los más luengos y rubios cabellos que jamás ojos humanos vieron, y sobre ellos una guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaba con un alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la izquierda con otro de verde y pacífica oliva, con los cuales ornamentos tan hermosa y admirablemente se mostraba, que a todos los que la miraban tenía colgados de su vista (II, p. 186).

Las exequias en honor de «los honrados huesos del nombrado Meliso» (II, p. 173) constituyen por tanto, bajo su calculada ambigüedad, una gallarda respuesta creadora ante algunos de los problemas más fundamentales del género pastoril. No faltan aquí asideros para diversas consideraciones acerca del planteamiento general de lo religioso en Cervantes y se comprende perfectamente que fray Bartolomeu Ferreira expurgara de toda alusión paganizante la edición de *La Galatea* de Lisboa, 1590<sup>33</sup>. Pero es preciso entender, sin embargo, que las exequias conducidas por Telesio no suenan tanto a paganas (lo que era en realidad inofensivo) como a una religiosidad natural o de vago signo deísta, que da a sus ritos un sabor como anticipadamente masónico, a modo de una especie de *Die Zauberflöte* a lo siglo XVI, con Telesio en el papel de Sarastro. Es lógico pensar, a esta luz, que su nombre no deje de hacerse eco del de Bernardino Telesio (1509-1588), filósofo avecinado por mucho tiempo en Nápoles y que con Bruno y Campanella formó en la vanguardia de antiescolásticos fundados sobre un nuevo sentido de la naturaleza inmanente<sup>34</sup>. Formado también en el

<sup>33</sup> F. López Estrada, *'La Galatea' de Cervantes*, p. 42.

<sup>34</sup> La identificación fue avanzada, pero no proseguida, por américo Castro: «Hay un hecho curioso, y es que Cervantes cita un Telesio en *La Galatea*, que nada de extraño tiene

aristotelismo paduano y amigo de literatos como Torcuato Tasso y Francesco Patrizi, el Índice romano incluiría, a partir de 1593, la obra «con la quale egli aveva vigorosamente contribuito, in seno al pensiero del Rinascimento, alla liberazione del cristianesimo della teologia aristotelica-scolastica»<sup>35</sup>. La determinación onomástica del tal Telesio (nombre ajeno a las tradiciones bucólicas) se muestra singularmente acorde con el recuerdo, no menos selectivo, de don Diego Hurtado de Mendoza, y en ambos casos se hace bastante difícil pensar en meras casualidades.

Se vuelve con todo esto obligado replantear la cuestión de la estancia de Cervantes en una Italia donde, probablemente, ha prestado más atención al pensamiento más renovador que no a las interminables elucubraciones y debates de los humanistas neoaristotélicos. No cabe dudar que sabe bien los riesgos que está afrontando, y es obvio que no deja en ningún momento de curarse por ello en salud. La misma Calíope comienza por tranquilizar a los pastores de que no contemplan en ella ninguna figura o imaginación diabólica. Lo hace con razones que claramente actualizan el problema de la discreción de espíritus, traído a un plano fundamental por la literatura ascético-mística, y que es aquí abordado en términos claramente post-teresianos:

— Por los efectos que mi improvista vista ha causado en vuestros corazones, dicreta y agradable compañía, podéis considerar que no en virtud de malignos espíritus ha sido formada esta figura mía que aquí se os representa, porque una de las razones por do se conoce ser una visión buena o mala es por lo efectos que hace en el ánimo de quien la mira; porque la buena, aunque cause en él admiración y sobresalto, el tal sobresalto y admiración viene mezclado con un gustoso alboroto, que a poco rato le sosiega y satisface; al revés de lo que causa la visión inversa, la cual sobresalta, descontenta, atemoriza y jamás asegura (II, p. 186-7).

Pero esta presencia y despedida de la ninfa Calíope responde en último término a cuestiones extra-religiosas y que miran a aclarar uno de los aspectos tal vez más básicos de *La Galatea*. Es preciso recordar que el ámbito de lo pastoril y de lo que se han llamado sus «frutos culturales» no se muestra, de por sí, ni pagano ni cristiano<sup>36</sup>. Eran sólo las paranoicas suspicacias de la instancia oficial española quienes

se refiera al filósofo que ya en 1565 había publicado el *De rerum natura juxta propria principia*, y cuyo nombre y cuyas ideas daban que hablar durante la estancia de Cervantes en Italia» (*El pensamiento de Cervantes*, en su capítulo «La naturaleza como principio divino e inmanente», p. 163). Pone en duda esta identificación, mostrándose favorable a algún venerable religioso conocido, tal vez, por el autor, F. López Estrada, *'La Galatea' de Cervantes*, p. 167.

<sup>35</sup> Giulio Calogero en su artículo de la *Enciclopedia Italiana* (Treccani). Su *De rerum natura* se publicó (primera parte) en Roma (1565) y (segunda parte) en Nápoles (1570). La edición completa apareció en Nápoles (1586). Valiosos materiales para el estudio en profundidad de posibles relaciones entre Cervantes y Telesio se hallan en las actas del congreso *Bernardino Telesio e la cultura napoletana* (1989). Nápoles, Guida Editori, 1992.

<sup>36</sup> R. Poggioli, *The Oaten Flute*, p. 3.

conferían un aura de transgresividad a lo que en todas partes (sobre todo en la no menos católica Italia) se aceptaba como mero convencionalismo de un género culto. Todo el episodio de las exequias de Meliso tiene por objeto rendir un homenaje de justicia a un poeta semi-proscrito, cuya memoria venía siendo silenciada por espacio de una década. Unos cuantos espíritus selectos lo conmemoran, evadidos a muy otra clase de mundo, en desagravio por ese básico «desfavorecimiento» de la poesía en España que lamenta ya el mismo prólogo de *La Galatea* y a cuyo desarrollo y clausura temática se incorporan, hacia su final, estas exquisitas páginas. Se inicia así el típico discurso cervantino acerca de la sublimidad de la Poesía, encarnada en la pureza y hermosura de una figura femenina, pero atento no tanto a discutir su naturaleza (caso de los teorizantes italianos) como a meditar sus implicaciones de orden ético para el poeta de carne y hueso. El problema no es allí la denuncia de un estado de cosas que a las claras se considera irremediable, sino cómo el poeta ha de aceptarlo sin menoscabo de su alto llamamiento y sin desmerecer de las más puras exigencias de su arte. Desde *La Galatea* al *Viaje del Parnaso* (1614)<sup>37</sup> Cervantes ha guardado fe inquebrantable a la idea del valor o utilidad social del poeta y de las mutuas obligaciones entre éste y su patria, cuya lengua e intelecto enriquece con sus creadoras vigiliadas. De donde el oportuno ejemplo de Meliso en su papel de poeta-educador de «pastores»:

En tu sabiduría se enseñaban  
los rústicos pastores, y en un punto  
con nuevo ingenio y discreción quedaban.  
(II, p. 183)

Es perfectamente comprensible que el nombre de don Diego Hurtado de Mendoza asumiera una significación especial en el recodo de unos años de transición entre dos épocas. El portugués Miguel Sánchez de Lima, cuya *Arte poética* de 1580 ha debido incidir fuertemente sobre *La Galatea*, se había anticipado a proclamar cómo aquella «muerte cruel dejó a España viuda y a los poetas españoles huérfanos con la suya»<sup>38</sup>. La voz sacerdotal de Telesio es también la de un vate que rompe, en su dignidad solitaria, el silencio de una España desagrada cuando proclama la deuda común con Meliso e invita a que los famosos Tirsi, Damón y Lauso empleen su estro en honor del poeta injustamente condenado al olvido. Y en un terreno más específico, las exequias celebradas por aquel puñado de pastores detienen en el tiempo lo que la obra concibe como un momento estelar, en que la

<sup>37</sup> Francisco Márquez Villanueva, «El retorno del Parnaso». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990), 693-732.

<sup>38</sup> La identificación de este texto se debe a la sagacidad crítica de Carroll B. Johnson, «Cervantes' 'Galatea': The Portuguese Connection». *Iberoromania* 23 (1986), 91-105 (p. 104).

límpida herencia garcilasiana, encarnada por Meliso-Hurtado de Mendoza<sup>39</sup>, se transmite íntegra a la pujante y todavía juvenil generación supuesta por Tirsi-Francisco de Figueroa, Damón-Pedro Laínez y también (de modo implícito) el propio Lauso-Cervantes.

Es preciso comprender que el planteamiento del luctuoso episodio de Telesio no supone ni un abandono formal de la ortodoxia ni ninguna «conversión» religiosa de Cervantes, que se limita allí a explorar y a dejar pendientes una serie de preguntas, eso sí, inquietas a la vez que inquietantes. El episodio de estas exequias desarrolladas en el plano de una religión natural acreditan, en primer término, a un autor en pleno dominio de las exigencias y oportunidades del preceptivo abordaje de una determinada realidad poética. Con perfecta intelección, Cervantes se mantiene fiel al principio seminal de la autonomía literaria del género pastoril. El único efecto de la liturgia de Telesio es el de atraer la ardiente presencia de Calíope, en prueba de que lo que allí está de veras en juego es, desde luego, religión, pero una religión de la literatura, y no ninguna otra opción ni católica ni pagana, idénticas en cuanto a convencionales e igual de inoperantes en aquel absoluto contexto de arte. Calíope tiene por oficio y condición «favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la poesía» (II, p. 187). Son palabras sin desperdicio, que funden a Platón y a Aristóteles en una idea del poeta como simultáneo sacerdote y científico<sup>40</sup>. Al investir a éste como demiurgo o puente tendido entre el cielo y la tierra *La Galatea* no está predicando la huida a ningún esteticismo etéreo de espaldas a la realidad, sino muy al contrario la acogida a un oasis o reino interior para la Poesía, entendida como un exigente compromiso a la altura particular de la ardua circunstancia hispana de aquellos años. Por contraste con otras tierras (obviamente Italia) los poetas viven allí una descorazonadora experiencia solipsista, que los

<sup>39</sup> No deja de extrañar (se observa aquí) la total ausencia de la figura de Fernando de Herrera (1534-1597) en todo este discurso, según anota C. B. Johnson, «Cervantes' Galatea: The Portuguese Connection», p. 105. Frente a otros intentos de explicación, parece más probable que esto se deba a la relativa postura crítica asumida por las *Anotaciones* (1580) del sevillano ante la herencia garcilasiana. Es lógico que, al igual que muchos otros, fuera ésta considerada por Cervantes como algo sagrado y al abrigo de toda eventual censura. El *Canto de Calíope*, con todo, no dejó de rendirle el homenaje de una elegante octava, en que la ninfa se declara su particular amiga y le proclama «solo» (es decir 'único') en materia de «ciencias» (*La Galatea*, II, págs. 204-205).

<sup>40</sup> El ideal del poeta como sabio universal constituía desde muy atrás una convicción favorita de los neorristotélicos italianos. Véase Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, U of Chicago P., 1963, I, p. 137. Tal como cabía esperar, el mismo concepto sería después un puntal para la *Philosophía antigua poética* (1596) del Pinciano. Cervantes lo tenía, por lo demás, muy a la mano en Sánchez de Lima, como también señala E. C. Riley, *Cervantes Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 11. Sobre los ecos de la misma idea en el *Quijote*, Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del 'Quijote'*, p. 191.

obliga a emigrar a aquel reino o jardín interior de cuya conservación dependerá su propia existencia en cuanto tales:

Y así, por esta causa, los insignes y claros ingenios que en ella se aventajan, con la poca estimación que de los príncipes y el vulgo hacen, con solos sus entendimientos comunican sus altos y extraños conceptos, sin osar publicarlos al mundo, y tengo para mí que el cielo debe ordenarlo desta manera, porque no merece el mundo ni el mal considerado siglo nuestro, gozar de manjares al alma tan gustosos (II, p. 226-7).

Ni a Meliso ni a Cervantes le duelen en esto prendas: los príncipes se reducen, para su vergüenza, a vulgo en este costoso desprecio. La Poesía se halla en España sitiada por la indiferencia de todos y la tácita hostilidad de no pocos, de donde la importancia decisiva de perpetuar aquel sacro recinto en que reina sobre una incorruptible minoría al lado del Tajo, río de abrumadoras asociaciones garcilasianas.

La alocución de la ninfa-musa Caliope constituye, sobre este fondo, un mensaje de consuelo, a la vez que un serio ideal que habría que llamar «ascético» para los poetas comprometidos a su defensa. Voto de confianza a un grupo selectísimo de ingenios que representan la única legitimidad y el único camino digno para la poesía española de su tiempo. Pero también una invitación a no ceder ante el desaliento, fortalecidos por la promesa de que nunca faltarán buenos poetas en España, a la que, en efecto, espera todavía la cosecha ubérrima que Caliope va empadronar en su canto<sup>41</sup>. La ninfa predica, en el pórtico de la obra de Cervantes, la misma doctrina que la Poesía va a proponer, de un modo menos velado, a los poetas que han venido a defenderla en su sacra montaña del *Viaje del Parnaso*. Por encima de adversidades, dependerá sólo de su lealtad a la idea de la Poesía como cumbre de la experiencia humana el conservar a costa de cualquier sacrificio aquel minúsculo reino espiritual en que las exequias del pastor y poeta los han reunido. Nunca les faltará tampoco el auxilio de su luz extra-terrena para decidir quiénes, en el futuro, habrán de reposar para siempre en aquel suelo sagrado, sustraído al imperio de los poderes humanos lo mismo que a las veleidades de la fama y de la fortuna. Es por tanto esta religión de la Poesía, a título de un depósito sacro, confiado a unas cuantas manos mortales, la única a que verdaderamente se rinde culto en *La Galatea*, sin desdeñar en esto de un compromiso sostenido en toda la obra posterior de Cervantes.

<sup>41</sup> «El Canto de Caliope es una proclamación de los que merecen figurar en el Panteón de Claros varones. Los que crean la Nación, los que forjan y templan el instrumento que unifica los extensos límites de España y las Indias... Los poetas, que son los que crean la Nación, sirven de fondo a la belleza honesta de Galatea», comenta Joaquín Casaldueiro, «La Galatea». *Suma cervantina*. Ed. J.-B. Avalle Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, 27-46 (p. 440).

SEIJI HONDA

#### SOBRE LA GALATEA COMO ÉGLOGA

Cervantes se refirió en el prólogo de su obra pastoril *La Galatea* a su ocupación de escribir églogas. Tomando sus palabras al pie de la letra podríamos interpretar que *La Galatea* fue escrita como égloga o églogas. Me parece que esta declaración está muy clara y no deja ninguna duda. Entonces, ¿*La Galatea* fue creada no como una novela sino como poesía? Si lo fue, ¿en qué sentido? Y ¿qué relación tiene con la prosa en ella? Éste es el problema que planteo en mi ponencia. Primero tenemos que saber el estricto sentido que dio el autor a la denominación de églogas. No es que él lo definiera concretamente en ninguna parte, pero nos dejó en muchas algunas claves para el acercamiento.

Cervantes en *El Quijote* (I, 6) llama «libros de poesía» a las novelas pastoriles tales como la *Diana* de Jorge de Montemayor y las demás que la siguen, incluida su *Galatea*. Y también las tiene prescritas como «libros de entendimiento» sin perjuicio de tercero. Viendo estas dos opiniones parece estar claro que él consideró un libro de poesía a las primicias de su ingenio. Según Fernando de Herrera, las églogas que significan originalmente versos escogidos y bien compuestos son el más antiguo género de poesía y tienen mayormente como materia los amores de pastores<sup>1</sup>. Es muy natural pensar que Cervantes tuviera una idea de las églogas tal como la definió Herrera, a quien llamó «divino»<sup>2</sup> con mucho respeto como poeta y el mayor crítico literario contemporáneo.

Cervantes se refirió también a las églogas en otras partes del *Quijote*; concretamente *La Arcadia* de Sannazaro, la *Égloga segunda* de Garcilaso y la poesía lírica dialogada de Camoens (II, 58; 74). De lo cual se deduce que Cervantes intentó señalar una forma de poesía lírica al mencionar las églogas. Así que no me parece correcto interpretar la declaración del autor en el prólogo como la interpretó Avalle-Arce,

<sup>1</sup> Fernando de Herrera: *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580); *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*: edición por Antonio Gallego Morell, segunda edición, Madrid, 1972, p. 472 (H-422).

<sup>2</sup> «En punto estoy donde, por más que diga / en alabanza del divino Herrera», *La Galatea*, edición por J.B. Avalle-Arce, Espasa-Calpe, 1987, p. 438.

quien dice: «égloga: esta designación se explica en términos de la materia bucólica de la obra, ya que no en los de su forma»<sup>3</sup>. Porque el autor tenía la idea de la égloga no sólo en cuanto a su materia, sino también en cuanto a la forma. Aquí se hace preciso volver otra vez, a la definición de Herrera, según la cual en ellas sólo se deben tratar los amores puros y limpios de los pastores y los amores no deben ser manchados ni por los celos ni por el adulterio. Tampoco está permitido que los rivales cometan asesinato ni violencias sangrientas. Se supone que representan las costumbres de la Edad de Oro. Las palabras son simples y rústicas pero no sin gracia. Se tiembla la rusticidad con la pureza de las voces propias del estilo.

Estas definiciones presuponen que las églogas son una poesía mítica, utópica e irreal. No limitándonos a las églogas, en términos generales, a través de la poesía expresamos no la realidad sino la meta-realidad, es decir, lo que puede ser o debe ser y no lo que es como cuenta la historia. Esto lo corroboran las palabras de Sansón Carrasco ante Don Quijote, a quien dice que «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». (II, 3) De manera que en las églogas de materia amorosa, los amores, según el poeta sevillano, deben ser necesariamente limpios y simples como se requiere en su género. Para hacer este tipo de poesía se precisan otros requisitos tanto en el estilo y la lengua como en la materia. Cervantes nos da a entender esto en el prólogo de *La Galatea* muy preocupado por la mezcolanza del estilo, o sea por la presencia de la filosofía en las palabras de los pastores. Resumiendo lo dicho arriba, para Cervantes las églogas eran nada menos que una poesía lírica idealizada. Y las églogas significaban concretamente para él las del poeta castellano más ilustre: Garcilaso de la Vega. Porque Cervantes respetaba mucho a este poeta paisano y estaba más unido psicológicamente a él que a poetas extranjeros como Sannazaro y Camoens. Garcilaso fue objeto de su mayor respeto como soldado-poeta que terminó su vida tan heroica y románticamente. Cervantes en sus obras presenta muchas huellas de esta reverencia hacia este príncipe de la poesía en castellano. Por lo cual podemos decir con mucha probabilidad que Cervantes tomó como modelo para su primera creación literaria las églogas de Garcilaso. Esto le sería el camino más corto para llegar a la fama en este mundo.

Por ejemplo, en *El Quijote* se encuentran unos versos muy famosos suyos y aparece una alusión a la *Égloga segunda*. En *La Galatea* también hay muchas partes que se asocian con el mundo garcilasiano. Primero, el escenario de *La Galatea* son las riberas del río Tajo, igual que en las tres églogas de Garcilaso. En la canción de Lenio de su sexto

<sup>3</sup> *La Galatea*, op. cit., p. 57, n. 3.

libro, se usaba como estribillo el verso más famoso de la *Égloga primera* de Garcilaso: «¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!». Esto demuestra de sobra nuestra hipótesis de que al hablar de églogas Cervantes se imaginaba concretamente las de Garcilaso. A continuación revisaremos el concepto que tenía Cervantes de las églogas, o de lo pastoril, limitándonos a los episodios pastoriles del *Quijote*.

#### (1) *Égloga como fruto de entendimiento*

Don Quijote recordó con añoranza la Edad de Oro contemplando las bellotas y con ello imaginó la armonía utópica perdida (I, 11). Por lo que confesó posteriormente él mismo, se entiende que pensaba que era su misión caballerescamente resucitar aquella época regida por Saturno (I, 20). Los episodios pastoriles que sabemos que hay en *El Quijote* son la historia de Grisóstomo y Marcela (I, 12-14), la de la pastora Torralba y Lope Ruiz (I, 20), la de Leandra y Vicente (I, 51-52), la de los de la Arcadia fingida (II, 58), la del intento de hacerse pastor del protagonista (II, 67-68), y la de la ilusión de la vida pastoril al borde de su propia muerte (II, 73).

Estos episodios demuestran que la vida pastoril tal como la que imaginó Don Quijote no existía realmente ni siquiera a nivel ficticio y que sólo la gente quería realizar o pensaba poder realizar alguna idea inherente al mito de la Edad de Oro. Marcela, que quiere guardar su castidad, rechaza las demandas pertinaces de los pretendientes y empieza a rondar los montes disfrazada de pastora prefiriendo la soledad del bosque. Esto es una especie de evasión. Se dan otros casos de evasión: Eugenio y Anselmo que persiguen a la misma Leandra se desesperan al hallarla en un convento y se internan en el valle con el fin de lastimarse cantando hasta la saciedad. Del mismo modo, el disfraz pastoril de los de la Arcadia fingida fue una distracción o pasatiempo de unos ricos y nobles cortesanos. Por otra parte, la voluntad de Don Quijote de hacerse pastor tenía el sentido de «forzosa retirada» en busca de la serenidad espiritual, pues el héroe deseaba sumergirse en el amor de su Dulcinea después de ser derrotado su ideal caballeresco.

Vemos así que todos los episodios bucólicos del *Quijote* presentan un ideal sin fundamento en la vida diaria. La vida pastoril o bucólica significaba un medio por el que se revivificaba la vida cotidiana mediante su escape temporal. Esta suposición se corresponde completamente con la crítica de Berganza en el «*Coloquio de los perros*». Este perro hablante reveló a la picaresca la realidad áspera de la vida de los pastores y criticó severamente la falsedad del mundo de las églogas. De ahí que se pueda afirmar que Cervantes consideraba a la égloga el fruto de entendimiento en el nivel ideal y ficticio, o una ficción poética.



Como la égloga comparte la idea neoplatónica del amor con la caballería, Don Quijote se pone de parte de la pastora Marcela en su defensa contra los que intentan perseguirla y se le ocurre vagar un año por montes solitarios cambiando su nombre por el de «Quijotiz», después de haber sentido la decepción de su ideal caballeresco. Esto induce a pensar que el ideal pastoril para Don Quijote es del mismo carácter que el caballeresco en su locura. Lo cual no es verdad, ya que son muy distintos ambos ideales. Porque el ideal caballeresco está en la «acción», mientras el pastoril está en el «entendimiento». La acción, cuando choca con la realidad, puede demolerse ante su sólido muro como se ve en muchos fracasos de Don Quijote. En cambio, el entendimiento no se demuele ante la realidad, sino que la critica y se hace cada vez más agudo y sólido al afrontar las dificultades. Es decir que se convierte en medio de la crítica de la realidad. Aunque es cierto que Cervantes escribió *El Quijote* para criticar los libros de caballería, no podemos decir del mismo modo que escribiera *La Galatea* para criticar los libros pastoriles de su época. La causa está en que, a diferencia de los libros de caballería, que tenían por objeto expresar la acción, los pastoriles expresaban el entendimiento.

En relación con este punto Manuel Durán dice: «al destruir o debilitar el mito de la caballería andante y el del amor platónico Cervantes destruía o debilitaba también los mitos pastoriles, igualmente literarios»<sup>4</sup>. Pero en lo que a nuestro tema respecta, no es muy acertada esta afirmación. Al contrario, los mitos pastoriles separados de la realidad se ven más fortalecidos que debilitados con la destrucción de los mitos caballerescos. Posiblemente se deba esta confusión a la asociación de ideas en el ataque oficial del autor a los libros de caballería y pastoriles. Creo que el ataque o crítica de los dos mitos tiene un nivel distinto y no se debe confundir. Ciertamente es algo parecida la crítica de los libros de caballería a la literaria que aparece en el sexto capítulo del *Quijote* sobre el uso del agua mágica de Felicia en *La Diana* como remedio del mal de amor, porque ambos son extravagantes. Pero el hecho de resucitar a un muerto con la intervención de los poderes sobrenaturales de «Urganda la desconocida» es de carácter antinatural y su irrealidad está en otro nivel que en el caso del agua mágica de Felicia, con la que se curó el dolor de amor. Lo que nunca podía admitir Cervantes era lo antinatural, aunque reconocía la existencia de posibles fenómenos sobrenaturales en este mundo. Por eso rechazó tan acerbamente las mentiras de tal género de libros. En mi opinión la crítica del agua mágica de Felicia no fue dirigida al efecto físico del agua sino al método novelístico de la armonía predestinada o entendimiento frívolo y superficial de la mentalidad humana. El dolor de amor era un problema filosófico-existencial y no debía resolverse con tal simplicidad como en esa novela. Puede que Cervantes creyera en la interven-

<sup>4</sup> Durán, Manuel: *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, México, 1960, p. 134.

ción de lo mágico-espiritual en el enamoramiento, pues vemos que en los episodios de enredo amoroso de su obra siempre el tema se centra en el amor que no se rige por la voluntad sino por un destino incógnito o por la naturaleza, mayordoma de Dios. El amor es una especie de locura divina, según Platón y no era desacertado pensar que fuera algo mágico-espiritual lo que pudiera curarla. Cervantes no tenía ningún propósito de atacar los libros pastoriles ni mucho menos hacerlos ser detestados por el público como en el caso de los libros de caballería. Su único interés fue cómo escribir la mejor égloga u obra bucólica.

Entonces, ¿cómo debía ser la égloga para Cervantes? ¿Era escribirla con la intención anti-pastoril que dice Avalle-Arce<sup>5</sup>? A este crítico le parece ser *La Galatea* anti-pastoril por romper todos los cánones del mundo bucólico. Conforme a la definición por Herrera, los episodios de *La Galatea* podrían interpretarse como anti-pastoriles. Pero cuando se aplica la definición rigurosamente resultan también anti-pastoriles las églogas de Garcilaso y de Encina. Por ejemplo, en la «*Egloga de tres pastores*» (1509) de Encina, el pastor Fileno, que está perdidamente enamorado de Zefira, se mata al desesperarse por su dureza hundiéndose un cuchillo en el corazón. Este incidente manifiestamente se sale de los cánones del mundo pastoril, puesto que el suicidio era considerado un pecado mortal y era detestado más que ninguna otra cosa por el cristianismo.

También en el caso de la *Égloga segunda* de Garcilaso, el amor del pastor Albanio hacia Camila no es nada limpio ni honesto y en la historia aparecen en el climax escenas violentas y consecuencias de actos fracasados del protagonista, lo que demuestra que se comporta como arrastrado por el deseo en su estado natural<sup>6</sup>. Está claro que no se trata de acciones o hechos de la Edad de Oro, sino de los de una persona normal de su época. Por esta razón Herrera considera a la *Égloga primera* la mejor de todas las de Garcilaso. Según el criterio de Avalle-Arce, Cervantes no tenía conciencia de haber causado ninguna revolución en el concepto de la novela en el momento de la publicación de *La Galatea* ni del primer *Quijote*. Él dice que en el año 1613, en que se publicaron sus *Novelas ejemplares*, el autor por primera vez puso de manifiesto esta conciencia diciendo que él fue el primero en haber novelado en lengua castellana. Este juicio lo basa en que Cervantes, que no había leído entonces la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, compuso *La Galatea* no como poesía sino como una novela inmadura, profundizándose su concepto aristotélico de la novela con el transcurso del tiempo, pasando por *La Galatea* y el primer *Quijote* hasta llegar a las *Novelas ejemplares*. De acuerdo con esta teoría *El*

<sup>5</sup> *La Galatea*, op. cit., intro. p. 14.

<sup>6</sup> El amor de Albanio será el «amor brutal» según la categoría establecida por M. Ficino o Pico della Mirandola. Este amor se corresponde en *Gli Asolani* de Pietro Bembo con el amor prescrito por Perotino, quien lo identifica con el deseo.

*Persiles* resultaría ser el fruto más perfecto de su creación literaria. Pero es bien sabido que esta obra póstuma rebosa de los elementos ficticios e imaginarios, lo cual contradice el mimético concepto de la *Poética* de Aristóteles. Además, se haría más difícil interpretar el deseo del autor de publicar la segunda parte de *La Galatea*, deseo que mantuvo hasta el último momento en su lecho de muerte. Creo más oportuno decir que Cervantes señalaba por un lado hacia el camino del realismo aristotélico como novelista y por otro, hacia el camino del idealismo platónico como poeta. Lo que más importaba a Cervantes era, como señala E.C. Riley, crear maravillas no en las cosas anti-naturales ni sobrenaturales, sino en las cotidianas y normales<sup>7</sup>. Para este objetivo era necesario, como dice el mismo autor<sup>8</sup>, describir las mentiras con la mejor verosimilitud y pormenores posibles. De esta manera se puede realizar una verdadera armonía entre entendimiento y mentira.

## (2) La poesía y la novela en 'La Galatea'

Viendo en el prólogo de *La Galatea* la frase «para más que para mi gusto sólo le compuso mi entendimiento», corroboramos de nuevo las palabras del autor de que fue escrita la obra como libro de entendimiento así como se prescribió en el primer *Quijote* de la edición príncipe y otras ediciones antiguas. También recordamos el comienzo del mismo prólogo en el que se nos dice que el autor se ocupa de escribir églogas, por lo que entendemos que no la escribió como una obra de entretenimiento, que es novela, sino como una obra de creación pura poética.

El comentarista Clemencín y el crítico Rodríguez Marín corrigieron la palabra 'entendimiento' por 'entretenimiento' en el capítulo sexto del primer *Quijote* por razón de lo dicho en el prólogo del *Persiles* y unas frases aparecidas en *El Quijote*<sup>9</sup>. E.C. Riley también sostiene la opinión de los mencionados basándose en lo que dijo Berganza en el «*Coloquio de los perros*» («todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos»)<sup>10</sup>. El crítico inglés cita las palabras de excusa del autor («haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores») y halla en ello lo que distingue la obra pastoril cervantina de los libros de caballería con el único fin del entretenimiento.

<sup>7</sup> Riley, E.C.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, 1981 (tercera edición), p. 285.

<sup>8</sup> En *El Persiles*, III, 10.

<sup>9</sup> «me [Dorotea] acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto» (I, 28); «Hojeo [Diego de Miranda] más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento» (II, 16) (*Don Quijote de la Mancha*, edición IV centenario, comentada por Clemencín, Editorial Alfredo Ortells, 1986, pp. 1076-77; *Don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica por Francisco Rodríguez Marín, Tomo 1, 1947, p. 207, n. 9).

<sup>10</sup> Riley, op. cit., p. 143.

Sin embargo, a pesar de ellos, no hay ninguna prueba de que Cervantes hubiera escrito *La Galatea* sólo para ofrecer al lector un entretenimiento en la lectura. Si la hubiera escrito con este fin no habría insertado tantos poemas entre la narrativa; ni la habría mezclado con los larguísimos argumentos filosóficos de Lenio y Tirsi en el cuarto libro; ni se habría atrevido a extender tanto el Canto de Calíope, que fue el elogio de los poetas contemporáneos, pero que es totalmente disonante del resto de la historia. El autor preveía bien en el prólogo que estos elementos desvirtuarían el entretenimiento en la lectura de la historia y se adelantó a advertirlo al lector crítico prometiendo escribir en el futuro más gustosas y artificiosas obras.

Aparte de esto, Cervantes se refiere a las églogas de Virgilio para su comparación en cuanto a la disonancia del estilo y se defiende de antemano de la posible crítica por haber mezclado tales elementos en su novela. El comparar de esta forma su obra con la de Virgilio demuestra en sí que Cervantes la tomaba por égloga y tenemos que aceptarla como tal prescrita por el mismo autor. En mi opinión, Cervantes, quien consideraba a la poesía una forma de expresión del entendimiento, en su primera obra intentó crear una composición que tuviera más entendimiento que entretenimiento. En el primer *Quijote* se dice de Anselmo, competidor de Eugenio, que entre los que persiguen a Leandra es el que «más juicio tiene (...) y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja». (I, 51) En esto también vemos claro que la poesía fue para Cervantes el medio de la expresión del entendimiento.

Las tres églogas de Garcilaso y la *Arcadia* de Sannazaro eran obras de puro entendimiento dirigidas a una minoría intelectual. Carecían totalmente de entretenimiento del tipo de los libros de caballería. Conforme dice Don Quijote al joven poeta Lorenzo, la poesía es «como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios» y «ni se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran». (II, 16)

Cervantes estimaba las églogas de Garcilaso como tal tesoro y no aptas para la lectura del vulgo que buscaba entretenimiento. La égloga como poesía pura no necesitaba popularización ni vulgarización semejante; más bien convenía que no tuviera tales cualidades. A pesar de su inclinación a la poesía, el autor no tenía plena confianza en poder escribir églogas de poesía pura como las de Garcilaso y quiso añadir el elemento de entretenimiento a la parte de entendimiento que es la égloga puramente poética. Con esta combinación «hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» (I, 47)

como dice el Canónigo en el primer *Quijote*. Según él, «con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad» se puede conseguir «el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente». De ahí que afirmemos que *La Galatea* fue compuesta a fin de ofrecer el entendimiento en las partes poética y filosófica y el entretenimiento o la ingeniosa invención en la parte narrativa de la historia. Pensando de esta manera se podría interpretar mejor la autocrítica de *La Galatea* en el primer *Quijote*. (I, 6)

El Cura refiriéndose a su propio creador Cervantes, dice al Barbero: «es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega»; Esta primera frase, «es más versado en desdichas que en versos» tiene un matiz de excusa por no haber sido aceptada esta obra como poesía ni el autor como poeta. No deberíamos interpretarlo simplemente como «juguete de mal gusto» como dijo Clemencín<sup>11</sup>. El autor califica positivamente su propia obra porque, como dice él mismo en el prólogo de *La Galatea*, «aprovecha con el fruto de su ingenio y estudio a los que esperan y desean ayudas y ejemplos semejantes para pasar adelante en sus ejercicios.» Al decir que su libro tiene algo de buena invención, puede que Cervantes se refiera a su contento por haber logrado comunicar al lector tanto el entretenimiento como la lección a través de su exposición de las facetas del amor humano. Cuando dice que propone algo y no concluye nada, quiere decir que el episodio principal de Galatea y Elicio está sin resolver, al igual que tantos otros como dice el mismo autor al final de su obra. (De los cuales el de Silerio y Timbrio es la excepción). Al decir que «con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega» se arrepiente de haber hecho difícil la lectura incluyendo muchas partes de entendimiento tales como poemas, largos argumentos filosóficos y el inmenso elogio de los poetas contemporáneos. Al autor le parecería mejor poner más entretenimiento en cuanto novela en su segunda parte porque entendería que la mejor manera de ganar fama mundial estaba en ofrecer más entretenimiento, como en el caso de los libros de caballería. Es decir, que Cervantes ahora se ha convencido, después de 20 años de la publicación de *La Galatea*, de que su primera obra como poesía no tuvo éxito en el mundo. Confiesa posteriormente en su *Viaje del Parnaso* (1614) que su genio era el de novelista y en esto tuvo gran éxito. Dice así alabándose a sí mismo: «Y sé que aquel instinto sobrehumano / que de raro inventor tu pecho encierra / no te le ha dado el padre Apolo en vano». (I, 217-219); «Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa Galatea / salió para librarse del olvido». (IV,

<sup>11</sup> El *Quijote*, op. cit., p. 1083.

13-15); «Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos, y al que falta en esta parte, / es fuerza que su fama falta quede». (IV, 28-30)

### (3) *Contiendas e incidentes en 'La Galatea'*

Al principio he dicho que *La Galatea* fue ideada con más énfasis en el entendimiento que en el entretenimiento. Esto es porque el género literario de la égloga fue un fruto del entendimiento, en otras palabras, un fruto de la imaginación idealista. Los «pastores» en esta literatura no poseen existencia real, sino la existencia idealizada y poetizada que sólo existe *in mente*. Los pastores en estado natural han sido imaginados como seres perfectos que vivían en la Edad de Oro antes de la Caída. Se creía que los de la Arcadia vivían en una armonía perfecta sin pleitos y con puros amores honestos. Aparte de ese mito pastoril, se creía que la naturaleza producía la sabiduría, y así dice el Cura en el primer *Quijote* (I, 50) que «los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos». Aunque no existía el pastor de tal mito sí existía la idea de la Arcadia como medio de escape de la realidad. Y se estimaba humanamente discreta la decisión de hacerse pastor, como Lauso, quien después de realizar estudios y llevar la vida cortesana y militar, por fin eligió la vida pastoril por su voluntad. Damón habla de él ante el cortesano Darinto del siguiente modo: «(...) el qual, después de haver gastado algunos años en cortesanos ejercicios, y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reduzido a la pobreza de nuestra rústica vida, y antes que a ella viniese, mostró desearlo mucho, como parece por una canción que compuso y embió al famoso Larsileo, (...)»<sup>12</sup>.

A continuación se presenta el poema de Lauso en que canta y elogia la vida de los pastores, la cual se aventaja a la cortesana para alcanzar la serenidad del alma. En mi opinión en este poema se refleja claro el pensamiento de Cervantes. Por supuesto que esta idea de «alabanza de aldea y menosprecio de corte» no es propia de Cervantes y tenía una faceta de crítica social que estaba muy de moda en aquel entonces, como se ve en la obra de Antonio de Guevara. Pero como señala Américo Castro, lo pastoril en Cervantes llega más allá de la crítica social y constituye lo esencial de su filosofía. Castro dice: «quienes introducen los temas de la Edad de Oro, de la vida rústica — y de la pastoril — en la literatura, lo hacen con el espíritu cargado de místico naturalismo»<sup>13</sup>.

Y en su opinión lo pastoril era un elemento esencial dentro de su

<sup>12</sup> *La Galatea*, op. cit., p. 287.

<sup>13</sup> Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, 1973 (nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas) p. 178.

mundo poético e ideológica y estéticamente resulta un tema esencial en Cervantes<sup>14</sup>. De ahí que podamos afirmar que, por lo menos en el poema de Lauso el autor encontró donde expresar su propia filosofía. Castro dice que en la vida retirada de Lauso se percibe una melancólica nota de renunciación y ascetismo<sup>15</sup>. Tal vez eso se deba a que en él se halla la sombra del autor mismo.

Cervantes intentó describir en *La Galatea* la realidad humana a través de los pastores que no estaban retirados de la vida cotidiana, como hemos visto en *El Quijote*. En el cerrado mundo pastoril se permite que actúen los hombres tal como son y se revela la personalidad de cada uno según su circunstancia. Porque en ese mundo se supone que no existen facetas negativas como la falacia y la hipocresía que son corrientes en la corte, y parece que la humanidad creada por Dios o la naturaleza se pone de relieve en ellos de la forma más genuina movidos por el poder universal que lo armoniza todo: el amor.

El episodio del asesinato en el primer libro de *La Galatea* es la mejor muestra del poder del Amor, que excede con mucho a la razón. Se desarrollan los actos sangrientos de dos rivales ante los ojos de los dos amigos Elicio y Erastro, quienes deseaban vivir en el amor honesto y limpio de Galatea. La causa de la tragedia estaba en que Lisandro, que esperaba honestamente casarse con Leonida, se vengó del traidor Carino. En este episodio Lisandro cuenta su historia a Elicio y le explica la razón por la que lo mató. Aquí tenemos que prestar atención al papel que desempeña la poesía. Pues Elicio y Erastro alternaban un canto sobre el dolor del amor de Galatea cuando lo interrumpió el violento suceso. Elicio se quejaba de ella por no quererlo a sabiendas de sus sentimientos y Erastro expresaba su voluntad de seguirla queriendo a toda costa. Elicio cantaba así:

Erastro, el corazón que en alta parte  
es puesto por el hado, suerte o signo,  
quererle derribar por fuerza o arte  
o diligencia humana, es desatino;  
deves de su ventura contentarte,  
que aunque mueras sin ella, yo imagino  
que no ay vida en el mundo más dichosa  
como el morir por causa tan honrosa.

Estos versos hablan sobre el morir por causa honrosa, o sea, que la desventura en los amores limpios puede ser un honor. También se rechaza recurrir a la fuerza para ganar el corazón de la amada. Siempre fue así la postura de Elicio para con su Galatea, a quien amaba verdaderamente hasta el momento en que se enteró por su padre de su casamiento con un pastor extranjero en el quinto libro de la novela. Al principio se decía de Elicio «con quien naturaleza se mostró tan

<sup>14</sup> Ibid., p. 181.

<sup>15</sup> Ibid., p. 178.

liberal, quanto la fortuna y el amor escasos» y ante Galatea él mismo dijo que a pesar del amor que le alentaba para mayor empresa había desconfiado de su ventura. Estas palabras demuestran más que nada su humilde honradez y nos da la impresión de ser un carácter predestinadamente desventurado. Lo que ocurrió ante sus ojos tenía el sentido de simbolizar el fin miserable del que se portó de modo contrario. Aunque Lisandro logró justificar su asesinato incurrió en la muerte de dos personas matando a Crisalvo y Carino, enfurecido por la muerte de su amada Leonida, lo cual le llevó a acortar su propia vida. Este sangriento episodio nos enseña que un amante tan honesto como él tuvo que sufrir unas consecuencias desgraciadas por su desventura. La causa remota de esta tragedia ha sido el conflicto antiguo entre las dos familias nobles, el cual una vez implicado en la escena pastoril se convierte en un acontecimiento de nivel distinto sin intervención de la justicia ni castigo legal. Del rencor que sentía Carino hacia ellos se vengó aprovechándose del enamoramiento de cada uno. La complicada maña que usó Carino para que Crisalvo matara a su propia hermana es un momento de entretenimiento o suspense, similar al de las novelas policíacas. Aunque Lisandro es considerado pastor, el resto de los personajes que lo rodean pertenece al mundo ordinario, muy ajeno al pastoril. Por lo tanto el incidente que ellos causan no se armoniza totalmente con el mundo de los pastores reales (por lo menos en el ámbito de la ficción) que compiten en los cantos. El término cervantino de «*invención*» se muestra en este punto, al hacer irrumpir en el espacio de las églogas los elementos del mundo exterior y de dar estímulos y golpes al sereno mundo utópico con la armonía perfecta. Muchas veces, como en el caso de Elicio y Erastro, los pastores reales se quedan observando furtivamente las conductas de quienes pertenecen al mundo exterior.

En el caso del ermitaño Silerio, contado en el segundo libro, también son los pastores quienes lo escuchan a escondidas. Son Tirsi, Damón, Erastro y Elicio los que oían sin ser notados el canto de su triste vida. Antes de hacerlo, Damón y Tirsi habían competido en sus cantos: aquél se quejó del desamor y desdén de su amada y éste cantó sobre la alegría que sentía pese a la ausencia de su amada. Luego los cuatro pastores se alternaron en el canto de sonetos con motivos distintos. El tema del soneto de Erastro fue su placer en apreciar la belleza de Galatea; el de Elicio fue el dolor de amor desesperado a Galatea; el de Damón fue la pena del desdén por parte de la amada; el de Tirsi fue el contento de contemplar la belleza de Galatea. En cualquier poema que sea, bien de los de la contienda, bien los sonetos, comúnmente se trata del problema de cómo resolver el dolor de amor. Ante este problema se coloca la historia de los caballeros cortesanos Timbrio y Silerio, quienes no eran pastores igual que el caso anterior, aquí también irrumpe un episodio del ajeno mundo exterior en el ámbito pastoril. La desventura de estos dos caballeros fue ocasionada

por haberse acumulado la mala suerte y no por la mala intención de una persona como Carino. La consecuencia de los acontecimientos sugiere la solución al problema antes planteado en los poemas: Silerio se vio en el dilema de elegir entre la amistad de Timbrio o el amor de Nísida y por fin se cedió a ésta a su amigo y determinó llevar el resto de su vida en una ermita. Silerio no quiso traicionar la amistad de Timbrio por el amor de Nísida, a quien amaba su amigo tanto como él. No le quedaba más remedio que abandonar ese amor para ser fiel a su amigo. Silerio dijo: «cansado ya y desengañado de las cosas deste falso mundo en que vivimos, he acordado de volver el pensamiento a mejor norte y gastar lo poco que de vivir me queda en servicio del que estima los deseos y las obras en el punto que merecen».<sup>16</sup> Logró así superar el dolor de amor mediante el uso de la razón o la contemplación. La decisión de Silerio resultó justa y le llevó a unirse con su hermana Blanca en el quinto libro.

En la dolorosa competencia del tercer libro entre los cuatro pastores, el triste Orompo, el celoso Orfinio, el ausente Crisio y el desamado Marsilo, cada uno trató de encarecer la causa de su tormento. Compitieron cantando una égloga para decidir de quién era el dolor de amor más grande. El juez Damón coronó a Orfinio diciendo que a los celos de Orfinio no se podían igualar en los disgustos y sinsabores la pérdida de Orompo, la ausencia de Crisio ni la desconfianza de Marsilo.

La canción recitada en el humilde teatro por cada uno de estos pastores era llamada «égloga» por el autor. Aparte del prólogo ésta es la única parte donde aparece la palabra «égloga» en todo el texto. Y de ahí que deduzcamos que Cervantes con la palabra «égloga» quería referirse en concreto a la contienda o competencia de cantos o canto amebio. La contienda de cantos es un debate mediante la poesía a través del cual se plantea alguna cuestión pero sin solución determinista. Es Damón quien argumenta y determina cuál sufre más de todos basándose en la razón y la experiencia. Sin embargo si esta 'verdad' hubiera sido presentada como pura teoría no habría tenido mucho poder de persuasión. En el cuarto libro que sigue vemos un episodio del mundo exterior desarrollarse ante las pastoras Galatea, Florisa y Teolinda. Se trata de la historia de Grisaldo y Rosaura, cuyo fin trágico demuestra que los celos no son señal de amor verdadero, sino muestra de «curiosidad impertinente» (p. 257). Aunque Grisaldo y Rosaura se querían, él no se proponía casarse con ella y ella sospechaba que eso se debía al amor que él sentía hacia otra mujer, Leopersia, recomendada por su padre. Entonces ella decidió fingir amor hacia otro hombre, Artandro, para dirigir su atención hacia ella. En esto consiste la curiosidad impertinente. De lo cual resultó que Grisaldo pensó que Rosaura ya no le quería y acordó casarse con Leopersia como deseaba su padre. Rosaura acusó de infidelidad a Grisaldo

<sup>16</sup> *La Galatea*, op. cit., p. 215.

e intentó suicidarse ante sus ojos. Con este motivo se disolvieron malentendidos y sospechas; ella volvió a ganar su amor y confirmaron ambos la voluntad de casarse. Mientras él estaba separado de Rosaura para preparar el desposorio, ella fue secuestrada por el bando de Artandro. Los detalles del suceso se prometen contar en la segunda parte de *La Galatea*, pero no puede ser feliz el final de la historia por lo ocurrido en la novela del «Curioso Impertinente» del primer *Quijote* (I, 33-35). Según Avalor-Arce, esta novela intercalada es una variedad de la historia de Silerio y Timbrio porque entre las dos historias encuentra un tema común, que es el dilema de amor y amistad entre 'los dos amigos'<sup>17</sup>. Sin embargo, en cuanto al tema de la curiosidad impertinente, es la historia de Grisaldo y Rosaura la que tiene más en común con aquella novela intercalada. Esta historia está puesta de relieve en relación con las églogas como contienda y señala mejor la filosofía del amor que tenía el autor.

También tiene el sentido de contienda de cantos la disputa filosófica sobre el amor entre Lenio y Tirsi en el cuarto libro. El problema de si es bueno o malo el amor es intrínsecamente equivalente a la cuestión anterior de cuál la pena de amor es más grande; estos dos temas constituyen la parte mayor del entendimiento en esta obra. Lenio acusa al amor porque lo identifica con el deseo; Tirsi elogia el amor porque aparte de ser distinto del deseo es en sí bueno por ser natural<sup>18</sup>. Cada uno finaliza el argumento recitando un poema. Mientras estos discursos forman la parte teórica sobre el amor, los episodios siguientes de enredo amoroso entre los pastores constituyen su parte práctica. Me refiero al desamor de Gelasia para con Lenio y Galercio y la traición de Leonarda a su hermana Teolinda. Galercio, aunque es querido por Leonarda, quiere desesperadamente a otra mujer, Gelasia, quien no le responde por su dureza. Lenio también la persigue enamorado de ella a pesar de haber acusado acerbamente al amor, pero ella huye de él igual que de Galercio. Sabiendo que Galercio quiere a otra persona, Leonarda cambia el objeto de su amor por Artidoro, hermano gemelo de aquél, a quien amaba y buscaba Teolinda, hermana gemela de Leonarda. Ésta roba el amante a su hermana y llega a casarse con él. Teolinda se aflige mucho quejándose de la traición de su hermana Leonarda. Estas historias representan el dolor de quienes aman unilateralmente sin ser correspondidos por aquellos a los que aman. Y demuestran que las consecuencias pueden ser muy negativas, como se ve en el intento desesperado de Galercio, que trató de suicidarse, el parecido desatinado de Lenio, la traición de Leonarda y la aflicción de su hermana Teolinda. Según el argumento de Lenio

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>18</sup> Tirsi comparte la idea de amor con Gismondo en *Gli Asolani* de Bembo. Ambos consideran que lo natural es razonable y bueno. Véase mi artículo sobre este tema en *Actas del tercer Congreso de Hispanistas de Asia*, Tokio, 1993, pp. 582-588.

estas perturbaciones son inherentes a la pasión del enamorado porque el amor no es otra cosa que el deseo. Dice así: «Por venir al fin deste deseo, es traidor el hermano al hermano, el padre al hijo y el amigo al amigo»<sup>19</sup>. Hasta este momento parece más acertado el juicio de Lenio que el de Tirsi porque corroboran los casos las facetas negativas del amor de su discurso.

En el libro sexto hay un canto amebeo en que se elogia al difunto poeta Meliso. Después de que los cuatro pastores cantan alternativamente las excelentes virtudes del poeta, aparece la ninfa Calíope en llamas y alaba a los poetas contemporáneos reales de España dignos de ser sepultados en aquel valle. Este episodio tenía por objeto encarecer la poesía en general o hacer reconocer, sobre todo, el valor de la poesía en España a través del elogio de un poeta ficticio llamado Meliso. Porque la poesía en España sufría desestimación en aquel tiempo, como dijo el autor en el prólogo<sup>20</sup>. No se puede negar que este largo Canto de Calíope constituye una parte ajena al resto de la obra e interrumpe la trama novelesca. Sin embargo cuando pensamos en la obra como égloga no resulta muy heterogéneo porque sabemos que en la *Égloga segunda* de Garcilaso también se elogiaba extensamente la casa de duque de Alba. Este Canto de Calíope se podría considerar la parte práctica que sigue a la del entendimiento señalado por el canto amebeo y es una variante de la estructura común de la obra.

Al final del libro sexto cantan décimas sucesivamente Elicio, Marsilo, Erastro, Crisio y Damón, los cuales, a pesar de que sufren en común la pena de desamor de su amada, nunca dejan de tenerle fe. La canción de cada uno es una glosa del mismo concepto de la fe. Después de ellos canta Lauso el nuevo estado de su libertad y dice en ella que llame a su fe quien quisiere antojadiza y no firme porque por la razón ya no le ciega la pasión de Silena. A continuación cantan Galatea, Nísida y Belisa un poema sobre la honestidad, la libertad y la libre voluntad desde el punto de vista de la mujer. Galatea ha huido del amor por el recato y la fama; Nísida quería defenderse de la ofensa del amor, pero al fin se ha convencido de su grandeza y la imposibilidad de rehuirlo; Belisa encarece la libre voluntad y no quiere tener falso contento a cambio de perderla.

Luego, mientras se alternan enigmas y respuestas entre los pastores, rompe la serena escena pastoril el intento de suicidio de Galercio en el río Tajo. Gelasia aparece sobre una roca y, al verla, Lenio empieza a perseguirla, pero en vano, y desesperado intenta ahogarse igual que Galercio. Estos sucesos dramáticos son representaciones en el nivel práctico de los temas tratados en los poemas que anteceden, los cuales son la fe en el hombre y la libertad en la mujer. En Galercio

<sup>19</sup> *La Galatea*, op. cit., p. 300.

<sup>20</sup> «la ocupación de escribir églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida (...)».

y Lenio sólo vemos la falta de fe necesaria en la que quieren y desatino sin control de la razón. En sus conductas reconocemos de nuevo la verdad que hay en los poemas de las mujeres. Con ellos contrasta la persona de Elicio, que ha guardado la fe y el amor a Galatea como verdadero amador, sin hacer mudanzas ni desvarío. Al saber Elicio de los dos pastores que salvaron a Galercio que dentro de tres días un pastor portugués vendría a casarse con Galatea a despecho de ella, determina en caso necesario usar la fuerza para ponerla en libertad, porque ella le pidió ayuda a Elicio y él creyó en su amor. Esto demuestra el triunfo de la fe constante de Elicio y la justificación de la fuerza para defenderse del poder que viole la ley sagrada del amor armónico aunque sea la voluntad de su propio padre. Aquí termina la historia y se completa el esquema estructural de la obra.

#### (4) Conclusión

Como hemos visto, Cervantes ideó esta obra como égloga y puso más importancia en el entendimiento que en el entretenimiento. Eso es un resultado inevitable del hecho de ser la égloga una forma literaria con el único tema de una idea abstracta: el amor. La preocupación y precaución que mostró el autor sobre la poesía en el prólogo derivaría necesariamente de tal caracterización de su obra. Cervantes dice al final del prólogo: «muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el ábito (...)» y admitió claramente que era una especie de «roman à clef». Pero en el nivel novelístico los personajes están bien divididos entre pastores y no pastores. Los pastores en sentido estricto son Galatea, Elicio, Erastro, Florisa, Teolinda, Leonarda, Artidoro, Galercio, Crisio, Marsilo, Orompo, Orfinio, Tirsi, Damón y Lenio. En cambio, no son pastores Lisandro ni Carino, quienes son hijos de influyentes políticos, ni Timbrio, Silerio, Nísida, Blanca, Grisaldo, Rosaura, Artandro, quienes son nobles damas y caballeros. Y la ninfa Calíope ni siquiera es un ser humano. Estos personajes no pastores que viven fuera del marco pastoril irrumpen de repente en el mundo utópico que vive la Edad de Oro. Así, la desnuda realidad humana se entreteje con el espacio idealizado pastoril.

Los pastores parecen no hacer otra cosa que cantar y demostrar sus dolores de amor a través de la música, y en tales canciones de contienda compiten entre sí por la calidad de sus amores y la verdad de sus sentimientos. Precisamente fue en este sentido que Cervantes prescribió la obra como «égloga». Es posible que tuviese en la cabeza las églogas de Virgilio, la *Arcadia* de Sannazaro o las églogas de Herrera, pero lo más seguro es que tuvieran la mayor trascendencia en su creación las de Garcilaso (sobre todo la *Égloga primera* y la *tercera*). No cabe la menor duda de que Cervantes tomaba por modelo al poeta toledano y asimismo no ignoraba que la égloga como obra poética no podía

atraer muchos lectores porque era demasiado intelectual al ser fruto del puro entendimiento. Por esta razón intentó fundar un nuevo concepto de égloga, según el cual son los pastores quienes plantean los problemas cantando églogas alternativamente en la contienda y quienes señalan dónde hay soluciones y respuestas no son el autor sino los demás personajes, tanto los que están fuera del marco pastoril como los mismos pastores. En el mundo de la poesía no ocurre ningún asesinato ni suicidio y la pena del pastor se expresa de una forma pura y honesta. Es fruto del entendimiento la competición o debate a través de los cantos, porque es un método dialéctico para buscar el verdadero sentido del amor. Por otra parte, se considera invención el don de componer episodios y crear la trama novelesca sin la cual no sería una novela. Los ejemplos más representativos de la invención cervantina son el enredo complicadísimo de amores entre dos gemelos, el dilema de amor y amistad de los dos amigos con sus aventuras propias de una novela bizantina y la tragedia del asesinato por amor. El autor describe estas historias con mayor verosimilitud y con más detalles de la realidad, con lo que consigue el feliz casamiento del entendimiento (égloga) y la fábula (historia). En resumen, la parte poética de la égloga es donde se presenta la teoría del amor y la parte narrativa de la historia es donde se presenta su práctica.

GABRIELLA ROSUCCI

#### CORRIENTES PLATÓNICAS Y NEOPLATÓNICAS EN LA GALATEA

Por muchos años *La Galatea* de Cervantes ha sido considerada como obra de escaso valor en comparación con otras producciones cervantinas. Ha sido relativamente recién revalorizada, desde distintos puntos de vista, especialmente en ocasión del IV centenario de su publicación<sup>1</sup>. Me propongo hablar de *La Galatea* de Cervantes a la luz de ciertos aspectos de las teorías platónicas y neoplatónicas, las cuales, de acuerdo con Américo Castro, representan «el edificio ideológico del Renacimiento»<sup>2</sup>. Se podría opinar que el hablar de las influencias platónicas y neoplatónicas en la *Galatea* no representa una novedad ya que la mayoría de los críticos han mencionado tales influencias. Sin embargo hasta ahora no existe un estudio específico en tal dirección. En mi estudio propongo simplemente sugerir algunas influencias a nivel de fábula, estructura y pensamiento. Parece existir tal vez, en los estudios cierta confusión entre los términos platonismo y neoplatonismo usados intercambiabilmente. Por lo tanto intentaré resumir a grandes rasgos a través de un pequeño exkursus histórico-teórico las direcciones del pensamiento platónico hasta el Renacimiento.

Platón, escritor muy fecundo, no dejó sin embargo ningún escrito específico y sistemático de su filosofía. Consecuentemente tocó a sus discípulos deducirla sobre todo de sus diálogos. Me interesan para este estudio, la función del diálogo platónico y las teorías cósmicas y del amor del *Symposium* donde se ve el amor como aspiración y se discute acerca del amor falso o verdadero. Gould explica estos pensamientos platónicos así: «Love is not the possession of desirable things, but the awareness that there are things which it would be desirable to possess but which one does not yet possess»<sup>3</sup>. Además me interesan el *Phaedrus* donde el amor es locura divina y lucha entre amor racio-

<sup>1</sup> Juan Bautista Avall-Arce, *La Galatea de Cervantes Cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril*, (Newark: Juan de la Cuesta, 1985).

<sup>2</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, (Madrid: Noguer, 1925): 155.

<sup>3</sup> Thomas Gould, *Platonic love*, (NY: The Free Press of Glencoe, 1962): 43.

nal contra amor irracional y el *Timaeus* donde el amor con su doble vertiente de útil y fútil se combina con la cosmogonía.

Platón ha sido interpretado y reinterpretado a lo largo de los siglos. Por lo tanto su pensamiento ha sido mezclado con otras doctrinas foráneas dando origen a múltiples vertientes del neoplatonismo. Estas últimas raramente presentan muchos puntos en común entre sí. Sin embargo, una de las características de la filosofía tanto platónica como neoplatónica es su carácter no dogmático, aspecto que ciertamente tuvo que atraerle a un espíritu independiente como Cervantes. Para volver a la historia de tales filosofías, la platónica pasa a través de los *Diálogos*, a la academia, a los escépticos, hasta llegar al medio platonismo, donde las ideas trascendentes o formas inteligibles se conciben como conceptos de una inteligencia divina. En Alejandría de Egipto las ideas neoplatónicas encuentran el favor de los ereméticos y después de los primeros padres de la iglesia, Clemente y Orígenes en el siglo III, que intentaron fundir el platonismo con la Biblia. En ese siglo el platonismo renace gracias a Plotino que trató de crear una doctrina platónica sistemática y coherente. Sin embargo Plotino también sufre la influencia de los estoicos y de Aristóteles. Él pone de relieve la idea trascendente de un universo jerárquico, del Dios trascendente o único que baja por muchos grados hasta el mundo corpóreo. También habla de una íntima experiencia espiritual que permite a la conciencia subir a través del mundo inteligible a el Uno supremo. El mundo viene concebido como una trama de afinidades escondidas que tienen origen en un alma del mundo y en otras almas cósmicas. Jones comenta:

Plotinus insists that perfect love is possible only to those who, remembering their origin, turn their thoughts to the world of spirit. But he allows for a less perfect love which, though not wrong, is content with the possession of beauty and procreation. Though inferior, love is still on the right path because the attraction of beauty is the attraction of the eternal shining through it even though one may not be aware of it [...]. The eternal nature is the first shaping of beauty and makes beautiful all that rises from it [...]. Those that love beauty of person without carnal desire love for beauty's sake; those that have — for women of course — the copulative love, have the further purpose of self perpetuation [...] both are on the right path, though the first have taken the nobler way<sup>4</sup>.

En el Medioevo se asiste a un derrumbamiento de la doctrina platónica sistemática que se divide en tres líneas: oriente bizantino, árabes (Alfarabi), y judíos (Averroés, Avicbrón). En Roma la línea platónica había pasado a través Cicerón, Apuleyo, Séneca, Macrobio, Boecio, san Agustín. En este último se nota sobre todo la influencia del *Timaeus* unida a las fuentes bíblicas. En la *Ciudad de Dios* se

<sup>4</sup> Robert Jones, *Note. Góngora and Neoplatonism Again*, Bulletin of Hispanic Studies XLIII (1966): 118-119.

habla, entre otras cosas, de la eterna presencia de las formas universales en la mente de Dios y de la inmediata comprensión por parte de la razón humana, de la naturaleza incorpórea y de la inmortalidad del alma. Por lo que se refiere al amor hay dualidad entre el amor *frui*, que es egoísta y anhela los placeres físicos y el amor *uti*, que es altruista en cuando busca el bien de la persona amada. Esta vertiente afecta a *La Galatea*. Durante el Humanismo con la gran actividad de traducciones y de descubrimiento de los clásicos, especialmente en Italia, se prepara el terreno para las filosofías neoplatónicas renacentistas. Todos los elementos precedentes se funden enriqueciéndose con nuevos, dando origen al pensamiento de los grandes neoplatónicos que influenciaron a España. Como demostró Menéndez y Pelayo en sus siempre válidos ensayos<sup>5</sup>, el neoplatonismo llega a España por sus tres vertientes: italiana, árabe y judía a través de los tratados de amor, verdadero género literario que se puso de moda en España también. Estos diálogos o tratados ilustran bajo distintas formas la naturaleza y los benéficos efectos del amor espiritual o discuten las dudas de amor y de una variedad de doctrinas neoplatónicas conectadas a esos tópicos, como la inmortalidad del alma o la existencia y el conocimiento de las ideas puras. Entre los neoplatónicos italianos que más influenciaron a España figuran Marsilio Ficino (*Il libro dell'amore*), Pietro Bembo (*Asolani*), Baldassar Castiglione (*Il Cortigiano*), Giovanni Boccaccio (*Il Filocolo*), Francesco Petrarca (traducción y comentario de obras de Platón). Estas obras circulaban traducidas o en italiano<sup>6</sup>.

Al poner de relieve simplemente los elementos que interesan para un análisis de la *Galatea*, Ficino fue el primero que acuñó el término *amor platónico* que pasa a significar un amor intelectual entre amigos basado sobre el amor individual de Dios. En su filosofía sigue a Plotino y al *Symposium*. Por lo que se refiere al amor habla como Platón de dos Venus: la celestial y la terrenal, del deseo de belleza y deseo de gozar de la belleza. Además, como Platón reconoce tres tipos de amor: divino, humano y bestial. El final del libro IV del *Cortegiano* se habla de amor y de belleza; el amor es un deseo de gozar de la belleza. Esta es como un rayo divino. En el hombre hay lucha entre el sentimiento y la razón. Hay condena del amor sensual. Los *Asolani* del Bembo fueron traducidos al castellano en 1551 pero fueron escritos casi contemporaneamente a los *Diálogos de amor* de León Hebreo. Estos tres diálogos fueron compuestos didácticamente para enseñar a no errar en cuanto el no amar es imposible. Opinión compartida por Cervantes en *La Galatea*. El amor se ve desde distintas perspectivas en la opinión

<sup>5</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (Santander: Aldus, 1940): cap. VI.

<sup>6</sup> Véase, entre otros: Paul O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, (Firenze: La Nuova Italia, 1965); Charles Nelson, *Renaissance theory of love*, (NY: CUP, 1985).



de tres personajes (como en los diálogos platónicos). Puede ser bueno o malo, puede ser siempre deseo y todos los deseos pueden ser amor o puede estar en favor del amor racional. De todas formas hay la cristianización del amor platónico. Finalmente el *Filocolo* nos interesa por las cuestiones de amor (dubbi d'amore).

Sin duda España fue influenciada por las tres vertientes neoplatónicas y sobre todo por León Hebreo. Está claro que su pensamiento refleja el de la escuela neoplatónica florentina. Sin embargo, León Hebreo trata de conciliar el platonismo con el aristotelismo y además incluir elementos mágicos de la cábala. Unos elementos de filosofía platónica son, por ejemplo, considerar a Dios como arquitecto divino. Su perfección consiste en la unidad y armonía de las partes del universo. La finalidad de la vida humana es la felicidad que no se puede alcanzar sin el amor y, este último, procede de las cosas buenas.

Volviendo a Cervantes él pudo venir en contacto con la filosofía platónica directamente o a través de los filósofos mencionados. Existía también una serie de escritores neoplatónicos españoles como Herrera, Fox Morcillo, Jerónimo de Contreras o la misma Margarita de Navarra, para mencionar sólo unos nombres<sup>7</sup>. En efecto la estética platónica fue la filosofía popular en España como en Italia. De que Cervantes conocía la filosofía de León Hebreo tenemos una prueba concreta en el prólogo del *Quijote*. Aquí y en el *Persiles*, por ejemplo, hay alusiones directas a San Agustín y a otros escolásticos también. Disabre recuerda que:

A través de los siglos XVI y XVII una verdadera plétora de obras devocionales, ascéticas y meditativas se imprimió por toda España. Estos libros [...] fueron escritos por los miembros de las grandes órdenes religiosas, como la agustina, la franciscana y otras, con el propósito de educar al laico sobre los principios teológicos vigentes en esa época. Puesto que este *corpus* de literatura religiosa fue creación de individuos que en sumo grado fueron influidos por los principios platónico-agustinianos, un laico como Cervantes pudiera haber tenido muchas oportunidades para incorporar dichos conceptos religiosos [...] Cervantes informa alguna de sus creaciones con elementos teológicos corrientes dentro de la tradición religiosa que tiene sus orígenes en los escritos de San Agustín [...] Cervantes se había familiarizado con el contenido de las *Confesiones*, la *Ciudad de Dios*, *Sobre la doctrina cristiana* y tal vez las ya citadas *Meditaciones*. Cada una de estas obras se había traducido al castellano en la vida de nuestro autor o antes<sup>8</sup>.

Por cierto en la *Galatea* se ve esta tensión entre amor *frui* y amor *uti*, no solamente en el diálogo entre Tirsi y Lenio sino en el dilema de algunos personajes como Silerio o tal vez la misma *Galatea*.

Pasando de la teoría al texto, me pregunto, en primer lugar, por qué el autor adoptó la forma de la novela pastoril. A pesar de la gran

<sup>7</sup> Menéndez, *Historia*, cap. VI.

<sup>8</sup> Angél Disabre, *Los conceptos de amor uti y amor frui en las obras de Cervantes*, *Anales Cervantinos* XXII (1984): 43-44.

popularidad y prestigio de la cual gozaba la forma pastoril, su elección se explica precisamente a causa de las teorías tanto platónicas como neoplatónicas. En efecto Darst comenta:

The pastoral *ambiance* of simplicity and harmony was well recognized by the novelists to be the logical scene for the platonic description of nature as the visual representation of the invisible archetypes. If what one sees in nature with his sensual perception is in reality only the reflection of the preexisting and transcendent Idea of the object, then to perceive the idea itself one must stay away from the imperfections that disfigure nature by a process of depuration and abstraction. In this way the *locus amoenus* described by the novelist becomes a true picture of the idealistic forms [...]<sup>9</sup>.

Por lo tanto para propugnar las ideas platónicas se necesitaba un ambiente perfecto y depurado, distanciado de la realidad, en el cual también pudiesen encontrar una justificación cristiana el concepto de *otium* y una cura para la melancolía. Sobre estos puntos Cull dice:

However Cervantes rejects the erotic anarchy that classical pastoral embraces [...] as a regulatory device to preserve the ultimate value of *otium* without the intrusion of obsessive and destructive passion. Cervantes does not reject leisure out of hand. If indeed idleness is the devil's workshop and is the breeding ground of lascivious thoughts, Christians have at their disposal a legitimate means of bridling these urges. The enjoyment of pastoral *otium* affords too much potential for spiritual rekindling to condemn it outright<sup>10</sup>.

Sin duda me parece que la novela pastoril se presentaba como forma óptima para desempeñar los papeles mencionados arriba.

En el libro IV el mismo Cervantes pone en boca de Darintho la exaltación del mundo pastoril: «[...] Ya se sabe bien que es una guerra nuestra vida sobre la tierra. Pero, en fin, en la pastoral hay menos que en la ciudadana, por estar más libre de ocasiones que alteren y desasosiegan el espíritu»<sup>11</sup>. Además a través de la novela pastoril, Platón venía adaptado a un público de corte y su doctrina se extendía a un largo público, como explica López Estrada<sup>12</sup>. Estoy de acuerdo con Greenwood cuando escribe:

The pastoral chooses as a medium the composition of fictional worlds that magnify the positive and refined as an aesthetic solution or cure. The three main thematic frames cultivated in pastoral involve either taking refuge in a different — from the — present, more orderly time (the Golden Age), by seeking a categorical, perfect

<sup>9</sup> David Darst, *Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel*, *Hispania* LII (1969): 384.

<sup>10</sup> John Cull, «Another Look at Love in La Galatea» *Cervantes and the Pastoral*, (Cleveland: OH Penn State, 1986): 66.

<sup>11</sup> Las citas proceden de la siguiente edición: Juan Bautista. Avalué Arce ed., Miguel de Cervantes, *La Galatea* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1961): I-II.

<sup>12</sup> Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, (Madrid: Gredos, 1974): 404.

place or environment (*the locus amoenus*), or by devising a differently arranged society (the world of the sophisticated, aristocratic, albeit melancholy shepherd)<sup>13</sup>.

Entrando en lo más propiamente platónico, me parece que la *Galatea* refleja a distintos niveles las ideas tanto platónicas cuanto sus reinterpretaciones neoplatónicas. Por lo tanto no estoy de acuerdo con la posición de Menéndez y Pelayo que ve solamente la influencia de los *Diálogos de amor* de León Hebreo<sup>14</sup>.

Empezando con el uso del diálogo, y la dialéctica, por ejemplo, Cervantes adopta la postura platónica para dar las diversas interpretaciones o angulaciones de un problema. Diálogos y personajes se oponen siempre uno al otro: Elicio y Erastro, Lenio y Tirsi. El dualismo que está en la base de toda la doctrina platónica así como el *ars oppositorum* o la dialéctica *sensu/ratio* encuentra aquí un terreno favorable, otra vez, a nivel de yuxtaposiciones de prosa y verso, de personajes y de contrastes entre religión y paganismo, sólo para citar algunos. Avalle-Arce habla de perspectivismo a propósito de las historias intercaladas y de sistema solar poético a manera de la cosmogonía platónica:

A semejanza de Jorge de Montemayor, el antiguo artificio de las historias intercaladas le sirve a Cervantes para crear todo un sistema solar poético, aunque con mayor variedad y rigor. El centro de este sistema es el mundo pastoril, donde se hallan radicados los diversos personajes al contar sus historias. Los planetas que giran alrededor de este centro de atracción son los mundos en que han vivido estos personajes [...]<sup>15</sup>.

A veces hasta los particulares reflejan una posición platónica como por ejemplo en la esencialización de la adjetivación que muestra el trasfondo de los arquetipos platónicos, como había notado el mismo Avalle-Arce<sup>16</sup>. Por ejemplo, a propósito de los perros:

Venia Erastro acompañado de sus mastines, fieles guardadores de las simples ovejas, que debajo de su amparo están seguras de los carniceros dientes de los ambrientos lobos, holgándose con ellos, y por sus nombres los llamaba, dando a cada uno el título que su condición y ánimo merecía: a quién llamaba León, a quién Gavilán, a quien Robusto, a quien Manchado [...] (I, 22).

No cabe duda que el amor es el gran tema de la *Galatea*, allí donde aparece la influencia de muchos de los tratados de amor de la época junto con los más propiamente platónicos en la interpretación plati-

<sup>13</sup> Pilar F. Cañadas Greenwood, *Pastoral poetics: the Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances-Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée*, (Madrid: Porrúa, 1983): 131.

<sup>14</sup> Menéndez, *Historia*. cap. VI.

<sup>15</sup> Avalle Arce ed., *La Galatea*: XIII.

<sup>16</sup> Avalle Arce ed., *La Galatea*: IX.

niana o en la paráfrasis del platonismo cristiano-agustiniano. Cumbre de estas filosofías es la diatriba entre el desamorado Lenio y Tirsi en el libro IV. Sin embargo en toda la novela hay elementos diseminados que contribuyen para preparar al lector al libro IV, como demostraré en seguida.

Las cualidades que más se exaltan en las pastoras son la belleza y la hermosura. A propósito de Galatea: «[...] Más fama tiene Galatea de hermosa que de cruel; pero, sobre todo, se dice que es discreta» (I, 116). Además es perfecta: «Y no tardó mucho que por la cumbre de la cuesta se comenzaron a descubrir algunas ovejas, y luego tras ellas Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla» (I, 54). En toda la novela se insiste sobre el concepto de belleza y esto nos remite de nuevo al mundo de las ideas y arquetipos platónicos. Lauso canta: «¡Oh más que la belleza misma bella, / más que la propia discreción discreta, / sol a mi ojos y a mi mar estrella!» (II, 28). Y más adelante a la manera de Plotino: «¡Amor, que a tanta alteza me has subido, / no me derribes con pesada mano / a la baxeza oscura del olvido! / ¡Se conmigo señor, y no tyranol!» (II, 29). Según estas direcciones filosóficas la belleza del cuerpo refleja la del alma y por eso Galatea viene descrita como ejemplo de virtudes de la cuales la mejor es la discreción, madre también de la prudencia. Sin embargo, notemos que la discreción es un concepto más aristotélico que platónico. Por lo tanto se descubre la influencia de León Hebreo que trató de conciliar el platonismo con el aristotelismo.

Siempre en la línea neoplatónica, el amor se considera a la luz del deseo y del movimiento físico y espiritual el cual no excluye un elemento casi erótico: el *apetito naturalis* de Ficino. De todas formas, con respecto al deseo, Cervantes expresa dos posiciones contrastantes en el mismo personaje Tirsi. Comparto, por lo tanto, la observación de Hutchinson a ese propósito: «Although he begins his long speech by differentiating love from desire in the manner of the *Dialoghi d'amore* (you can love what you have but not desire it, and you can desire what you don't love [...]), he most often treats love and desire as interchangeable»<sup>17</sup>.

El amor puede operar transformaciones: los rústicos se convierten en poetas, como Erastro: «Y aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto, que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería» (I, 21). Esta es una buena excusa de Cervantes de justificar el lenguaje de Erastro. Otra justificación viene de la directa alusión a Platón y a su concepción de un estadio precognitivo del alma:

<sup>17</sup> Steven Hutchinson, *Desire Mobilized in Cervantes' Novels*, *Journal of Hispanic Philology* XIV (1990): 163.

En este punto acabo de conocer como la potencia y sabiduría de amor por todas las partes de la tierra se extiende, y que, donde más se afina y apura, es en los pastorales pechos, como nos lo ha mostrado lo que hemos oydo al desamorado Lenio y al discreto Tirsi, cuyas razones y argumentos, más parecen de ingenio entre libros y las aulas criados, que no de aquellos que entre pagizas cabañas son crecidos. Pero no me maravillaría yo tanto desto si fuese de aquella opinión del que dixo que el saber de nuestras almas era acordarse de lo que ya sabían, prosuponiendo que todas se crían enseñadas» (II, 74).

Cervantes apoya la filosofía de Bembo que sin amor no se puede vivir, porque vivir sin amor equivale a morir: «[...] En una viva muerte,/ aquel que sin amor pasa la vida... Do vive el blando amor vive la risa,/ y adonde muere, muere nuestra vida» (I, 77-78). Como en los *Diálogos de amor* y otros tratados el amor es deseo de lo que no se posee: «Si el deseo desfallece/ cuando la esperanza mengua,/ al contrario en mi parece,/ pues cuanto en ella más desmengua/ tanto más él se engrandece» (I, 61).

Platón al hablar de amor tenía un concepto más amplio que no se refería solamente hacia el sexo opuesto sino en la interpretación ficiniana del amor platónico. Bajo esta luz se puede ver la amistad entre Timbro y Silerio. Otra moda renacentista, los «dubbi» de amor aparecen en las figuras de Mireno y Silveria:

— Si ella tuviera amor — replicó Mireno —, poco inconveniente era la obligación de los padres para dejar de cumplir con lo que al amor debía; de do vengo a considerar ¡O Elicio!, que si me quiso bien, hizo mal en casarse, y si fue fingido el amor que me mostraba, hizo peor en engañarme (I, 191).

A nivel de personajes la perspectiva amorosa se manifiesta en la adjectivación de los siguientes pastores:

Y así se hizo una célebre junta de discretos pastores [...] fueron el triste Orompo, el celoso Orfenio, el ausente Crisio y el desamado Marsilio, mancebos todos, y todos enamorados, aunque de diferentes pasiones oprimidos: porque al triste Orompo fatigaba la temprana muerte de su querida Listea; y al celoso Orfenio, la insufrible rabia de los celos, siendo enamorado de la hermosa pastora Eandra; al ausente Crisio, el verse apartado de Claraura, bella y discreta pastora a quien por único bien suyo tenía; y al desesperado Marsilio, el desamor que para con él en el pecho de Belisa se encerraba (I, 197).

Una anticipación de la discusión del libro IV la encontramos en las palabras de Elicio a propósito del verdadero amor y de la dialéctica *sensu/ratio*:

Y puesto caso que la hermosura y la belleza sea una principal parte para atraernos a desealarla y a procurar gozarla, él que fuere verdadero enamorado no ha de tener tal gozo por último fin suyo, sino que, aunque la belleza le acarree este deseo, la ha de querer solamente por ser bueno, sin que otro algún interese le mueva; y este se puede llamar, aun en las cosas de acá, perfecto y verdadero amor [...] Quiero inferir [...] que si tú quieres y amas la hermosura de Galatea con intención de gozarla, y en esto para el fin de tu deseo, sin pasar adelante a querer su virtud,

su acrecentamiento de fama, su salud, su vida y bienes, entiende que no amas como debes (I, 201).

Un signo de la vertiente platónico-cristiana se nota en la concepción del matrimonio visto como una solución cristiana para aplacar la furia amorosa y también para celebrar la convención pastoral del epitalamio: «[...] This holy sacrament is the only compromise that legitimize and mitigates the erotic fury that is bred of pastoral otium, from the Christian point of view»<sup>18</sup>.

Y hemos llegado a la cumbre de la exposición de las doctrinas platónicas y neoplatónicas: el diálogo que pasa entre el desamorado Lenio, portavoz sobre todo del platonismo y Tirsi más neoplatónico. Todavía en sus razonamientos salen muchos elementos de la doctrina católica, también. No voy a repetir lo que he explicado antes, simplemente voy a sacar unas sentencias de estos discursos para apoyar mis afirmaciones. Lenio habla sobre todo del amor humano y de sus efectos negativos. Reconoce que es un deseo de belleza (como Castiglione) y habla de la belleza corpórea e incorpórea. Después sigue: «Pues como sean estas dos suertes de belleza la causa que engendra el amor en nuestros pechos, síguese que en el amar la una o la otra consista ser el amor bueno o malo [...] Pues que sea verdad que la belleza de quien hablo no se puede gozar perfecta y enteramente... porque no está en mano del hombre gozar cumplidamente cosa que esté fuera del y no sea toda suya» (II, 47). Me parece que está hablando de la idea de la belleza del mundo iperurano. Y a propósito del deseo humano y del movimiento:

[...] El amor no es otra cosa que el deseo y así, es el deseo principio y origen de do todas nuestras pasiones proceden [...] y de aquí viene que todas las veces que el deseo de alguna cosa se enciende en nuestros corazones, luego nos mueve a seguirla y a buscarla, y buscándola y siguiéndola a mil desordenados fines nos conduce (II, 47).

Este tipo de pasión es malo porque rompe la armonía. Después de haber descrito todos los efectos negativos del amor desde un punto de vista histórico, religioso y mitológico termina cantando: «Amor es fuego que consume al alma,/ yelo que yela, flecha que abre el pecho/ que de sus mañas vive descuidado» (II, 56).

El discreto Tirsi contesta punto por punto a todas las quejas de Lenio. En su exposición resuenan no solamente las palabras de los *Diálogos de amor*, sino Bembo, Ficino, San Agustín y muchos elementos religiosos extraplatónicos. Retóricamente empieza haciendo un resumen de todas las razones de Lenio. Después contesta a propósito de amor deseo, *apetitus naturalis* y movimiento:

<sup>18</sup> Cull, *Another*, 74.

[...] El amor y el desseo vienen a ser diferentes afectos de la voluntad. Verdad es que amor es padre del desseo [...] amor es aquella primera mutación que sentimos hazer en nuestra mente, por el apetito que nos conmueve y nos tira a sí, y nos deleyta y aplaze; y aquel plazer engendra movimiento en el ánimo, el cual movimiento se llama desseo, y en resolución, desseo es movimiento del apetito acerca de lo que se ama, y un querer de aquello que se posee y el objeto suyo, es el bien [...] el amor es una especie de desseo que atiende y mira al bien que se llama bello (II, 60).

Y más adelante: «El desseo presupone falta de lo deseado» (II, 67). Después habla de los tres tipos de amor, honesto, útil y deleitable siguiendo la línea neoplatónica. Platónicamente habla de belleza y naturaleza como «mayordomo de Dios». Curiosamente hablando de las virtudes de amor los confunde con los dones del Espíritu Santo:

En este mismo amor de quien voy hablando estan cifradas todas las virtudes, porque el amor es templança, que el amante, conforme la casta voluntad de la cosa amada, la suya templa; es fortaleza, porque el enamorado qualquier variedad puede sufrir por amor de quien ama; es justicia, porque con ella a la que bien quiere sirve [...] es prudencia, porque de toda sabiduría está el amor adornado. (II, 64-65).

Y más adelante está expresado el lema de que el amor con amor se paga: «Porque el amor no tiene otra paga ni otra satisfacción sino el mismo amor, y el proprio es su propria y verdadera paga» (II, 67).

Me parece que Cervantes toma de todos estos elementos *pro domo sua*. Además a parte de no ser original en cuanto a teorías me parece un poco ambiguo. Por ejemplo con los términos gozar la belleza que sugieren algo erótico, o en la actitud de los personajes que no actúan como hablan, por ejemplo en el caso de Lenio.

Finalmente para concluir, sugeriré dos interpretaciones. Primero, como hemos visto, aunque el intento cervantino es mostrarse adherente a las teorías vigentes para ser aceptado como novelista, existe un erotismo latente que parece oponerse al amor platónico o al sentido religioso. O segundo que, simplemente al adoptar tales teorías el autor quiso mantenerse fiel a su credo profundamente católico de tendencia erasmista y mostrarse agradecido hacia la iglesia por haberlo rescatado, siempre pero con el fin, en mi opinión, de ser aceptado por el *establishment* del tiempo. Personalmente propongo como solución una mezcla de las dos interpretaciones, *una media res* tan cara a nuestro autor.

M<sup>a</sup> ANGELES BELMAR MARCHANTE

#### LAUSO Y ELICIO: DIVERGENCIA PERSONALIZADORA DEL AMOR EN CERVANTES

Cervantes, en paralelismo temático con las narraciones del género pastoril, supone en *La Galatea* la fijación de la actualidad idealizante que lo identifica inmerso en la tensión personal de la experiencia vivida.

La afirmación idílica del sentimiento amoroso constituye en la novela pastoril española, un sistema narrativo, donde la expresión del yo del autor aparece adecuada a la verosimilitud literaria que propone la exteriorización descriptiva de lo perceptible.

Cervantes conecta, pues, con la fantasía literaria que le permite desplazarse artísticamente y pertenecer como personaje al resultado de un proceso creativo.

Ahora bien, la vinculación del autor con la inventiva facilitada por el conocimiento de un mundo animado por el tópico de lo pastoril, no implica que la actitud vital que reconoce al novelista en constante complicidad con el lector, no pueda sucederse en conexión con el tratamiento estético que prescribe el relato bucólico.

De modo que, Cervantes en el prólogo a los Curiosos Lectores, incide en la presencia verdadera del yo, para codificar, en avanzada ambigüedad, la impresión sensible del sentimiento amoroso que la vida cotidiana le niega:

... no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto en su acostumbrada llaneza. Mas advirtiéndome — como en el discurso de la obra algunas veces se hace — que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran solo con el hábito, queda llana esta objección<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, «La Galatea», en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1986, p. 737. Con referencia a la cita señalada A. Valbuena Prat, advierte en el prólogo que precede al texto de Cervantes que el autor: «Se disculpa de — haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores —, y da la clave de lo que pueda ser novela de personajes encubiertos bajo la moda pastoril» p. 733. No hay que olvidar, por ello, que Cervantes está aludiendo, asimismo, a las características generales que conformaban las antecedentes novelas pastoriles. A este propósito, responde la valoración auténtica de la existencia de algunos de los personajes literarios que aparecen en la novela, condición

Juicio que encontramos puesto de manifiesto en las palabras de Elicio cuando dice:

Así que si la plática que los dos han tenido de más que de pastores te parece, contéplalos como fueron y no como ahora son. Cuanto más, que hallarás pastores en estas nuestras riberas que no te causarán menos admiración si los oyes que los que ahora has oído, porque en ellas apacientan sus ganados los famosos y conocidos Enanio, Siralvo, Filardo, Silvano...<sup>2</sup>

Gil Polo, sin embargo, en la *Diana enamorada*, piensa que:

es bastante el Amor para hazer hablar a los más simples pastores avisos más encumbrados, mayormente si halla aparejo de entendimiento vivo e ingenio despierto, que en las pastoriles cabañas nunca faltan.<sup>3</sup>

Del mismo modo que Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Fílida*, implicado en la voz del narrador, alude al respecto que:

El segundo objeto podrá ser el lenguaje de mis versos. También darán mis Pastores mi disculpa, con que todos ellos saben, que el ánimo del amado mejor se mueve, con los conceptos del amador, que, con el viento, las hojas de los arboles.<sup>4</sup>

Cervantes, por consiguiente, en función distinta a los autores mencionados, se concretiza supeditado a la compleja realidad interna que le impide vivificar el amor desde la propia experiencia.

En este sentido, es interesante destacar cómo Cervantes en el escrutinio de la librería de Don Quijote, donde se entiende la visión crítica que el autor proyecta sobre diferentes creaciones pastoriles, declara respecto a su primera novela<sup>5</sup>, *La Galatea*, que: «es más ver-

sugerida ya en *La Diana* de Montemayor, cuando expresa, refiriéndose al «ARGUMENTO DEESTE LIBRO» que: «hallarán muy diversas historias, de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombre y estilo pastoril» ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 108.

<sup>2</sup> Cervantes, *La Galatea*, op. cit., p. 846. Siralvo representaría, en la obra de Cervantes, al propio autor Gálvez de Montalvo, identificado por él mismo en *El Pastor de Fílida*, Valencia, 1792.

<sup>3</sup> Gil Polo, *Diana enamorada*, prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1973, p. 77. La teoría platónica del S. XVI en la que se defiende la virtud cognoscitiva del amor, fue aceptada, en su mayoría, por los autores de novela pastoril. Cervantes recrea la misma idea para aludir al personaje de Erastro, ya que: «aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas de amor tan discreto, que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería», en op. cit., p. 740, aunque sometido a la innegable tentativa humana, como se irá revelando a lo largo del texto narrativo.

<sup>4</sup> Gálvez de Montalvo, op. cit., pp. 293-294.

<sup>5</sup> En el prólogo a los Curiosos Lectores llamó la atención acerca de «La ocupación de escribir églogas...», lo que significa para Avallé-Arce según se manifiesta en su introducción a *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, y siguiendo los comentarios de Fernando de Herrera cuando expresa, refiriéndose a la égloga que: «La materia desta poesía es las

sado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete»<sup>6</sup>.

Creo que con esta afirmación el autor, de algún modo, nos está acercando a la conceptualización idealista del sentimiento de amor que expresará con el personaje femenino de Dulcinea.

De tal manera que Cervantes, inicia en *La Galatea* el sentido permanente de la «disfrazada» intimidad, enamorada de un deseo que, si bien, configura la melodía de toda su creación artística, se sentirá, sin embargo, exento de vida propia, con lo que se aleja de la impresión realista que se sucede en la obra de su coetáneo Lope de Vega acerca del conocimiento del amor:

¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella creo que la tuuo; y los versos de su alabança son eternos testigos que viuen con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León, y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Assí la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, ...<sup>7</sup>

Cervantes, decepcionado por la incomprensión de una realidad histórica que se vuelve contra él<sup>8</sup>, se aproxima a la transfiguración poética característica de la novela pastoril, con la intención de intervenir en el fondo de la acción que evocaba la continuidad de la bucólica greco-latina.

cosas i obras de los pastores» en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., 1973, que: «égloga tenía que ser *La Galatea*, en la nomenclatura de la época, para su autor y sus lectores, ya que la voz novela sólo adquiría carta de ciudadanía en España a partir de las Novelas Ejemplares del propio Cervantes (1613)» p. 6, dónde el mismo autor en el prólogo propone: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana», ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1983, V. I, pp. 64-65.

<sup>6</sup> Cervantes, *El Quijote*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1990, (I, VI), p. 137.

<sup>7</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, ed., de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, Acto II, escena II, pp. 153-154, donde el poeta exterioriza en *Dorotea* y don Fernando la actual proyección que vive con Elena Osorio, pasión que le había costado «dos mil versos», como el propio autor dirá en el acto IV, escena I, pp. 321-322.

<sup>8</sup> Entre los muy diversos estudios acerca de la figura de Cervantes, considero necesario tener en cuenta la documentación histórico-social que manifiesta la obra de Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Editorial Reus, 1948-58, 7 vol.; del mismo modo que las interpretaciones facilitadas por A. Castro, en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, *El Pensamiento de Cervantes*, nueva edición ampliada y con notas del autor y de J. Rodríguez-Puertolas, Barcelona, Noguer, 1980, libro éste último donde se valora como: «Lo pastoril viene a su hora y sazón, guiado por motivos intensos que afectan a lo íntimo de la sensibilidad y de la ideología coetáneas» p. 180; por Fray Diego de Haedo en *Topografía e Historia general de Argel*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1927-29, donde se analiza el desventurado cautiverio de Cervantes y por tanto es decisivo para entender al «Caballero de la Triste Figura», Don Quijote; y por J. Canavaggio en *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, en cuanto que establece, a modo de síntesis, la relación evidente entre arte y vida como generadora de toda la producción literaria del autor.

De hecho, la realidad arcádica a la que el novelista aspira y que sólo alcanzará de manera literaturizada, cómo nos los manifiesta en el *Coloquio de los Perros*, donde recrea estilísticamente en ironía la amarga derrota que lo separa de los sueños y ambiciones personales que han dado sentido a la existencia del poeta:

Berganza: Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Filidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riseles; todos eran Antonos, Domingos, Pablos o Llorentes, por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro<sup>9</sup>.

se estructura, en sus diferentes formas, en *El Quijote*<sup>10</sup> y no se olvida en la dedicatoria del *Persiles* a Don Pedro Fernández de Castro<sup>11</sup>, dónde promete la segunda parte del libro de la Galatea:

Si a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el cielo vida, las verá, y con ella fin de la Galatea, de quien sé está aficionado vuesa Excelencia<sup>12</sup>.

Promesa que ya había sugerido al finalizar *La Galatea*, cuando anuncia que:

El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa con otras cosas sucedidas a los pastores aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia

<sup>9</sup> Cervantes, «Coloquio de los Perros» en las *Novelas Ejemplares*, op. cit., 1983.

<sup>10</sup> Recuérdense, entre otros los capítulos XI-XIV de la primera parte, que constituyen la historia pastoril de Marcela y Crisóstomo, episodio que Valbuena, en el estudio preliminar a las *Obras Completas*, op. cit., de Cervantes, considera importante en cuanto que: «marca la evolución de la moda pastoril, fracasada en la Galatea, hacia una condensación e interés de acción que marcan un hondo progreso» p. 28, así como el capítulo LXVII de la segunda parte, cuando Don Quijote decide «hacerse pastor y seguir la vida del campo»: «Éste es el prado donde topamos a la bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡Oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijotiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes...» p. 532. Sobre éste aspecto véase el artículo de J.A. Tamayo, «Los pastores de Cervantes», en *R.F.E.*, XXXII, 1948.

<sup>11</sup> Don Pedro Fernández de Castro, séptimo conde de Lemos y mecenas del autor, a quien están dedicadas las *Novelas Ejemplares*, las *Ocho Comedias* y *Ocho Entremeses* y la segunda parte del *Quijote*.

<sup>12</sup> Cervantes, *Persiles*, ed. de Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 46.

se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes<sup>13</sup>.

Y en la que es curioso observar, por otra parte, cómo Cervantes recordando algunos de los personajes literarios, no menciona, sin embargo, a Lauso, figura que evocará la imagen misteriosa del autor.

Ello supone confrontar los límites que comporta el género bucólico con la amplitud constante del significado que anima la recreación literaria del autor.

Cervantes, aunque acepta el dulce artificio de la pastoril, no puede fingir la resonancia personal que alcanza con la reconstrucción artística de una existencia áspera, al mismo tiempo que soñadora.

Esta dualidad que impulsa, de manera decisiva, la clave comunicativa de toda su obra literaria, inspira la brusca imagen que violenta y acciona el escenario donde se trataba tradicionalmente:

de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre<sup>14</sup>.

El autor mantiene, por tanto, el esquema esencial que le va a permitir inscribir la inocencia amorosa como ideal estético, en armonía con «El dulce lamentar de dos pastores»<sup>15</sup> de Garcilaso.

La acción que enriquece el agotamiento literario de la novela pastoril, confirma, a su vez, la compleja melancolía que se sustrae del recorrido amoroso de Cervantes.

El proceso apasionado que encarnan, en paralelismo funcional, los personajes de Lauso y Elicio, compone la progresión creativa de la actitud sensible del novelista frente a la verdadera e innegable historia que lo explica, por un lado, casado con doña Catalina de Palacios Salazar<sup>16</sup>, y por otro lado, intérprete comparativo del amor soñado conscientemente, en la delicada interioridad de su vida.

Pues bien, esta diferencia de perspectivas en la singular trayectoria vital del poeta, distingue la adecuación proporcionada por la experiencia que conjuga mito y realidad para crear un mundo de autocono-

<sup>13</sup> Cervantes, *La Galatea*, op. cit., p. 917.

<sup>14</sup> Fernando de Herrera, op. cit., p. 507.

<sup>15</sup> Garcilaso de la Vega, Égloga I del *Cancionero*, ed. de Antonio Prieto, Madrid, Ediciones B, 1988, p. 129, datada aproximadamente hacia 1534, y en la que se refleja el tiempo pasado del poeta, a través de la dicotomía anímica que Garcilaso representa al implicarse en los elementos actanciales de Salicio y Nemoroso.

<sup>16</sup> Figura que según Valbuena Prat supuso en la vida de Cervantes: «... sin excesiva sutileza de interpretación, un íntimo fracaso. Dejó eco de este galanteo y boda en su novela pastoril *La Galatea* (1585), tan desabrida lánguida como su matrimonio», en el estudio preliminar de las *Obras Completas* de Cervantes, op. cit., p. 13.

cimiento privado, en relación continua con las circunstancias limitadas, que lo reconocen en un tiempo histórico concreto.

La idealización que simboliza el protagonista de Lauso se va formando por la libre visión que aplica sobre la aparente formulación simplista del personaje, en cuanto que:

No cantó más el enamorado pastor, ni por lo que cantado había pudieron las pastoras venir en conocimiento de lo que deseaban; que puesto que Lauso nombró a Silena, en su canto, por este nombre no fue la pastora conocida, y así, imaginaron que como Lauso había andado por muchas partes de España, y aun de toda la Asia y Europa, que alguna pastora forastera sería la que había rendido la libre voluntad suya<sup>17</sup>.

De lo que se deduce el desconocimiento creado por una aspiración de vida, donde la verosimilitud se relaciona con el análisis literario de Lauso, como representante del refinado mundo interno del poeta y determinado en el recuerdo directo que hace Damón de una canción de Lauso que expresa:

El vano imaginar de nuestra mente.

(...)

la Babilonia, el caos que miro y leo  
en todo cuanto veo;

el cauteloso trato cortesano,  
junto con mi deseo,  
puesto han la pluma en la cansada mano.

(...)

Ya que a mis fuerzas esto es imposible  
y el inútil deseo doy por muestra  
de lo que encierra el justo pensamiento

veamos si, quizá, será posible  
mover la flaca mal contenta diestra  
a mostrar por enigma algún contento;  
mas tan sin fuerzas siento

mi fuerza en esto, que será forzoso  
que apliquéis los oídos  
a los tristes gemidos

que un desdenado pecho congojoso,  
a quien el fuego, el aire, el mar, la tierra  
hacen continuo guerra  
todos en su desdicha conjurados,  
que se remata y cierra  
con la corta ventura de sus hados.

(...)

¡Oh vida, do se afina  
en soledad el gusto acompañado!

¡Oh pastoral baja,  
más alta que la alteza  
del cetro más subido y levantado!  
¡Oh flores olorosas, oh sombríos

<sup>17</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 830.

bosques, oh claros ríos!

¡Quién gozar os pudiera un breve tiempo,  
sin que los males míos  
turbasen tan honesto pasatiempo!<sup>18</sup>

En esta línea de interpretación, el encuentro literario del novelista con la vida pastoril, a la que por un tiempo creativo se acerca, contribuye a concebir la imagen idealista del sentimiento de amor que Cervantes humanizará en el desarrollo de la estructura actancial de Dulcinea.

Tanto la abstracción que caracteriza la figura imaginada de Silena:

Lauso: Si esto es verdad, Silena, ¿quien ha sido,  
es ni sera que, con firmeza pura,  
cual yo te quiera ni te habrá querido,  
por más que Amor le ayude y la ventura?  
La gloria de tu vista he merecido  
por mi inviolable fe; mas es locura  
pensar que pueda merecerse aquello  
que apenas puede contemplarse en ello<sup>19</sup>.

cómo el significado verosímil que descubre la existencia reanimadora de la duda generada por la aceptación de una atmósfera de la que sabemos que:

De Galatea no se entiende que aborreciese a Elicio, ni menos que le amase<sup>20</sup>.

representan, asimismo, la introspección amorosa experimentada en el fracaso del perfecto amor.

La simulada flexibilidad que explica el desarrollo del enamorado Lauso, contemplativo de un ideal, al igual que sucede con Galatea, pretende anunciar, de este modo, la imposición de las apariencias cotidianas sobre las convicciones dictadas por la substancia profunda del sentimiento.

Cervantes, resuelto en la realidad que inspira a Elicio dispuesto a casarse con Galatea, y transfigurado en la actualidad que sostiene a Lauso, escribe *La Galatea*, porque según Farinelli:

Lo que a él le mueve a escribir esta obra no es la necesidad de divagar y distraerse, ni el tributo que paga el poeta a la nueva Arcadia, entonces de moda, llenos como estaban los aires de los sonos dulcísimos de las pastorelas que las flautas de Sannazaro, de Montemayor, de Gil Polo y de Gálvez de Montalvo habían entonado, ni los éxtasis de felicidad campestre de los más cultos ingenios del Renacimiento, tentadores para los ojos, sino una necesidad imperiosa de su espíritu fatigado, ávido de las sencillas expansiones de la vida íntima, un temperamento poético que le llevaba a soñar, a fantasear...<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Cervantes, *op. cit.*, pp. 832-833.

<sup>19</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 866.

<sup>20</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 739.

<sup>21</sup> Farinelli, «Cervantes y su mundo idílico», en *R.F.E.*, XXXII, 1948, p. 5.

El personaje femenino de Galatea, simbolizaría el libre ideal poético ansiado por Cervantes durante toda su elaboración artística. La compleja inseguridad que se trasluce de su poesía, se advierte, ya desde la primera composición poética que canta Elicio al principio de la obra:

Mientras que al triste lamentable acento  
del mal acorde son del canto mío,  
en eco amargo de cansado aliento  
responde el monte, el prado, el río,  
demo al sordo y presuroso viento  
las quejas que del pecho ardiente y frío  
salen a mi pesar, pidiendo en vano  
ayuda al río, al monte, al prado, al llano<sup>22</sup>.

donde, a su vez, de manera oculta y en ambigüedad funcional, recoge la expresión de vida de Salicio: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas/ y al encendido fuego en que me quemo/ más helada que nieve, Galatea!»<sup>23</sup>, en los versos que estilizan el sentido análitico de la obra:

Creí que el fuego que en el alma enciende  
el niño alado, el lazo con que aprieta  
la red sutil con que a los dioses prende,  
y la furia y rigor de su saeta,  
que así ofendiera como a mí me ofende  
al sujeto sin par que me sujeta;  
mas contra un alma que es de mármol hecha  
la red no puede, el fuego, el lazo y la  
flecha<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cervantes, *La Galatea*, op. cit., p. 738.

<sup>23</sup> Garcilaso de la Vega, *Égloga I* en op. cit., p. 132.

<sup>24</sup> Cervantes, *La Galatea*, op. cit., p. 739.

PILAR BERRIO

### MÚSICA EN LA GALATEA: DE NUEVO SOBRE LA PRESENCIA DE ORFEO EN LA OBRA CERVANTINA

En otra ocasión nos interesamos por la presencia del mito de Orfeo en la obra cervantina, concretamente en *El celoso extremeño*<sup>1</sup>. Teniendo presente el magnífico trabajo de Juan D. Vila para la parodia de Orfeo en el *Quijote* (II, 69)<sup>2</sup>, señalábamos la preferencia de Cervantes por la fuente ovidiana y distinguíamos los diferentes usos de este mito, según el género que se tratase. Apuntábamos, así, el carácter más tópico de las alusiones al vate tracio en *La Galatea*<sup>3</sup>. Pretendemos ahora detenernos en estas referencias, en el marco de una reflexión general sobre el papel de la música en el género bucólico y, más concretamente, en la primera de las novelas cervantinas.

<sup>1</sup> «Loaysa u Orfeo en *El celoso extremeño*», (comunicación presentada al I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro, Junio 1991, en prensa). Se estudia el paralelismo — más allá de la simple referencia textual y de la coincidencia en sus capacidades musicales — existente entre el personaje de Loaysa y el de Orfeo.

<sup>2</sup> «Parodia cervantina del mito de Orfeo» *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Asociación Argentina de Hispanistas, 1989, II, p. 291-307, Cervantes subvierte la tradición clásica del rescate de Eurídice del Infierno en el episodio de la resurrección de Altisidora.

<sup>3</sup> En el teatro cervantino las referencias al mito son igualmente convencionales, sirven de comparación entre la audacia y el amor de los personajes masculinos y los de Orfeo al descender al Hades para salvar a su esposa: *La casa de los celos* III (v. 2027-30) «La triste barca del barquero horrendo/ pasaré por hallarte, y al abismo/ cual nuevo Orfeo, bajaré llorando/ y romperé las puertas de diamante», y *El laberinto del amor* III (v. 2443-8) «Señora, yo soy aquel/ que ha mucho que el alma os di,/ soy quien por vuestra desgracia/ a más desventura vino/ que las que vio en su camino/ el gran músico de Tracia;» (p. 166 y 523 de *Teatro de Cervantes*, ed. F. Sevilla y A. Rey, Barcelona, Planeta, 1987). En las novelas ejemplares, además de en *El celoso*, antes aludido, aparece Orfeo con una función cómica en *Rinconete y Cortadillo*: «Ni el Negrofeo que sacó a la Aráuz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos...» (p. 231 de la ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, I).



## 1. El mito de Orfeo:

En *La Galatea* (1585)<sup>4</sup>, donde Cervantes mejor plasma su interés, nunca satisfecho, por el género pastoril<sup>5</sup>, son pocas las citas directas del mito de Orfeo. Al elogiar a López de Maldonado en el Canto de Caliope, el autor se sirve de una típica comparación panegírica:

«¿Quién pensáis que es aquel que en voz sonora  
sus ansias canta regaladamente  
aquel en cuyo pecho Febo mora,  
el docto Orfeo y Arión prudente?» (L. VI, p. 432)

Caliope, musa de la poesía lírica y madre de Orfeo, según casi todas las fuentes antiguas, tiene aquí la misión de entonar las alabanzas de los célebres poetas del reino. Este fragmento épico en octavas responde a la conocida tradición, inaugurada por el propio Orfeo en la *Diana* de Montemayor, de insertar un fragmento panegírico en medio del hilo narrativo de los libros de pastores. Mientras que Montemayor y Gálvez de Montalvo alaban a las más hermosas damas cortesanas, Gil Polo y Cervantes celebran los ingenios poéticos. Tanto el valenciano como Cervantes aprovecharán en sus respectivos Cantos del Turia o de Caliope, el tópico de parangonar a un poeta con el mítico Orfeo<sup>6</sup>. Así, en la estrofa citada de *La Galatea*, la musa compara la inspiración de López de Maldonado a la de tres músicos de la Antigüedad: Orfeo, su propio hijo; Arión, frecuentemente asociado con aquél; y el mismísimo Apolo, padre de Orfeo, según una de las tradiciones.

Llama la atención, dada la peculiar trascendencia de los nombres en la obra de Cervantes, que un personaje se llame Orfenio, si bien con la oscilación onomástica que caracterizará a Cervantes<sup>7</sup> en oca-

<sup>4</sup> Edición por la que citare libro y página, J.B. Aválla-Arce, Madrid, Clásicos Castellanos, 1987.

<sup>5</sup> Francisco López Estrada, «La literatura pastoril y Cervantes: el caso de *La Galatea*», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (Alcalá de Henares, 29/30 nov. 1/2 dic. 1988), Barcelona, Anthropos, 1990, p. 159-74.

<sup>6</sup> En dos ocasiones Gil Polo menciona, dentro de su Canto del Turia, al yate tracio. La primera de las cuales va dirigida a un músico, en una comparación que se hará frecuente incluso en los tratados musicales:

«A don Luis Milán recelo y temo  
que no podré alabar como deseo,  
que en música estará en tan alto extremo,  
que el mundo le dirá *segundo Orfeo*;  
«Mirad aquel, en quien podrá su asiento  
la rara y general sabiduría,  
con *este Orfeo* muestra estar contento,  
y Apolo influjo altísimo le envía;»

Cito por la edición de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

Esta polionomasia se ha destacado como recurso cervantino. Recuérdese, por ejemplo, los distintos nombres de don Alonso Quijano, de la mujer de Sancho, de Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, o los del perro Berganza. Tampoco es necesario insistir en lo buen elector de nombres que es Cervantes, piénsese en sus entremeses, verbigracia.

siones lo denomina Orfinio u Orfino. Pero no vemos relación alguna entre este personaje y el mito de Orfeo, pues Orfinio representa a los celos, si bien parece muy dado al canto y, en una ocasión, los otros pastores le piden su flauta.

Otras referencias más significativas, tanto al mito como a la materia de Orfeo, se contienen en esta obra cervantina. En las primeras páginas, Elicio, en medio de una alabanza de su amada Galatea, pondera:

«la voz, qual la de Orfeo poderosa  
de suspender las furias del infierno,  
y otras cosas que vi quedando ciego,  
yesca me han hecho al invisible fuego» (L. I, p. 75)

Se alude, de entre los atributos órficos, al poder de su voz y, de entre las ocasiones de demostrarlo, a la quizás más relevante, cuando, en las puertas del Hades, consigue aplacar a las terribles tres Furias o Eumenides que impiden el acceso de los vivos al reino de los muertos. Se compara ese poder con el de la belleza de la protagonista, Galatea, capaz de dejar ciego y a la vez dar la luz a su amado Elicio.

## 2. La materia órfica:

Más adelante, el narrador vuelve a comparar el canto de la pastora al de los cantores míticos: Orfeo, Anfión y Apolo, y se acerca mucho a la materia órfica.

«Con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea, que cuando a la citara de Orfeo, lira de Apolo y música de Anfión los muros de Troya y Thebas por sí mismos se fundaron, sin que artifice alguno pusiese en ellos las manos, y las hermanas, negras moradoras del hondo chaos, a la estremada voz del incauto amante se ablandaron» (L. I, p. 102)

Este concepto de «materia órfica» — al que dedicamos amplio espacio en la tesis doctoral que leeremos en fecha próxima —, lo referimos al tópico bucólico de los trastornos de la naturaleza a causa de la música. Estos prodigios, en principio, respondían a los poderes de unos pocos seres mitológicos de especial relevancia en el mundo arcádico: Orfeo, Arión, Lino, la ninfa Canente, las sirenas, etc., pero, más tarde, independientemente de éstos, se atribuyen a sencillos pastores<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Sobre este tema habían apuntado anteriormente algunas consideraciones Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, y Vicente Cristóbal: *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

El tópicos de la materia órfica — muy vivo en las *Dianas*, así como en las églogas de Garcilaso, Hernando de Acuña o Francisco de la Torre —, va alejándose ya en *La Galatea* de la vida de los pastores para quedar como recuerdo en la erudición de los distintos narradores. Ya no será necesario, además, recordar el origen órfico de los prodigios.

Ese distanciamiento del narrador respecto a la materia órfica provoca que se pierdan muchas oportunidades de tratar el tópico o que se plantee en el plano del artificio y no en el de la realidad de los pastores. Nótese que el último ejemplo aludido no deja de tratarse de una mera comparación. Así, no se suele indicar, como técnica de interrupción de relatos, que el canto enternezca las piedras o detenga el curso de los ríos, cuando se introduce o se concluye y se desaprovechan muchas ocasiones de hacerlo<sup>9</sup>.

A lo sumo, se indicará el acompañamiento del canto de los pájaros o, en contadas ocasiones, de otros fenómenos que abundaban tanto en la poesía y los libros de pastores: la súbita claridad del cielo, la detención del balanceo de las ramas de los árboles o del curso de las aguas de un arroyuelo, etc.<sup>10</sup>. A pesar de ese alejamiento, ya desde las primeras páginas encontramos una particular fusión entre el mundo natural y el humano, a través de tópicos muy característicos de la literatura pastoril: el eco, las lágrimas que hacen crecer los ríos, la impresión a los montes y llanos, la armonía entre la música y el canto de los pájaros (p. 365).

«Mientras que al triste lamentable accento  
del mal acorde son del canto mío,

<sup>9</sup> Vid. los siguientes ejemplos:

«tomé el laúd y comencé a cantar unos versos que avré de repetir agora, porque se advierta de qué extremo de tristeza y cuán sin pensarlo me pasó la suerte al mayor de alegría que imaginar supiera». (L. V, p. 353-5)

«llevado de la condición suya, y combidado de la soledad del camino y de la sabrosa armonía de las aves, que ya comenzaban con su dulce y concertado canto a saludar el venidero día, con baxa voz, semejantes versos venía cantando» (L. V, p. 365)

<sup>10</sup> Véanse algunos ejemplos:

«Al acabar de Tirsi, todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música, que causava grande contento a quien la oía; y más ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de pintados paxarillos que, con divina armonía, parece que como a choros les iban respondiendo.» (L. II, p. 157)

«y en comenzándola a tocar, parece que comenzó a esclacarse el cielo, y que la luna, con nuevo y no usado resplandor, alumbrava la tierra; los árboles, a despecho de un blando zéfiro que soplava, tuvieron quedas las ramas» (L. VI, p. 424)

«Dígalo el aire, a quien contino acrescencias con suspiros, y la yerva destos prados, que va creciendo con tus lágrimas» (L. II, p. 193)

«en el margen sentado de algún río,  
de verdes sauzes y álamos cubierto,  
con rústico concierto  
suelta la voz o toca el caramillo,  
y a veces se vee cierto  
las aguas detenerse por oíllo.» (L. IV, p. 291)

en Eco amarga de cansado aliento  
responde el monte, el prado, el llano, el río,  
demo al sordo y pressuroso viento  
las quejas que del pecho ardiente y frío  
salen a mi pesar, pidiendo en vano  
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.  
Crece el humor de mis cansados ojos  
las aguas deste río, y deste prado  
las variadas flores son abrojos  
y espinas que en el alma se an entrado;  
no escucha el alto monte mis enojos,  
y el llano de escucharlos se ha cansado;  
y assí, un pequeño alivio al dolor mío  
no hallo en monte, en llano, en prado, en río.» (L. I, p. 65)

Cercanía que se hace patente en la segunda historia intercalada, la de Theolinda:

«Las selvas eran mis compañeras, en cuya soledad muchas vezes, combidada de la suave armonía de los dulces paxarillos, despedía la voz a mil honestos cantares...» (L. I, p. 108)

La unión de naturaleza y ser humano se acerca a veces tímida-mente al mito órfico, pues se indica una acción no regida por las leyes naturales, efecto del canto o del dolor humano:

«¡Tú, mar, que escuchas mi llanto;  
tú cielo, que le ordenaste;  
amor, por quien lloro tanto;  
muerte, que mi bien llevaste;  
acabad ya mi quebranto!» (L. V, p. 354)

«no permitas que estas riberas nuestras queden desamparadas de aquella hermosura que la ponía y la dava a sus frescas y menudas yervas, a sus humildes plantas y levantados árboles; no consientas, señor, que al claro Tajo se le quite la prenda que le enriquece y por quien él tiene más fama que no por las arenas de oro que en su seno cría...» (L. V, p. 381-2)

En este alejamiento cervantino de algunos tópicos pastoriles, citaremos un fragmento en el que se da la vuelta a uno que tiene mucho que ver con el mito de Orfeo. Generalmente se ponderaba la dureza de la amada en contraposición con la compasión que demostraban los elementos de la Naturaleza ante el dolor del enamorado. Así, se unía el tema amoroso con el tópico órfico del amansamiento de las fieras y el enternecimiento de las piedras. Pero Cervantes aprovecha el motivo a su modo: su dolor es tal que ni aun la Naturaleza se compadece de él:

«¡O, sin razón enemiga mía, dura qual levantado risco, airada qual offendida sierpe, sorda qual muda selva, esquiva como rústica, rústica como fiera, fiera como tigre, tigre que en mis entrañas se ceba! ¿Será possible que mis lágrimas no te ablanden, que mis suspiros no te apiaden, y que mis servicios no te muevan?» (L. IV, p. 325)

### 3. La música:

Si bien no con la frecuencia que sus predecesores en el género (especialmente la *Diana*, obra de un músico profesional<sup>11</sup>), *La Galatea* introduce el mundo de la música en sus páginas<sup>12</sup>. Esta presencia responde más a un tópico genérico que a una experiencia personal, pues Cervantes debió ser hombre de silencios — de «sosegado y maravilloso silencio»<sup>13</sup> —, más que de sonos.

Con todo, diversos acontecimientos del libro conllevan la ejecución musical: danza rústica, desfile, boda y representación de una égloga pastoril. Todas ellas, circunstancias en las que el denominador común es la fiesta y la música.

En el libro primero, y dentro de la segunda narración extensa de Teolinda, se recrea una danza popular, durante la cual los enamorados podrán estar juntos y hablar:

«... nos juntamos hasta una dozana de pastoras, de las más miradas del pueblo, y asidas unas de otras de las manos, al son de una gaita y de una çampoña, haziendo y deshaziendo intrincadas bueltas y bailes, nos salimos de la aldea a un verde prado que no lexos della estava, dando gran contento a todos los que nuestra enmarañada dança miravan. (...) en aquel mesmo prado hallássemos todos los pastores del lugar, y con ellos a Artidoro, los quales, como nos vieron, acordando luego el son de un tamborino suyo con el de nuestras çampoñas, con el mesmo compás y baile nos salieron a recibir, mezclándonos unos con otros confusa y concertadamente, y mudando los instrumentos el son, mudamos el baile, de manera que fue menester que las pastoras nos desassiésemos y diésemos las manos a los pastores» (L. I, p. 116)

En este episodio, y a pesar de la ambigua denominación de Cervantes, quien en otras obras reiterará su afición a la descripción de bailes y danzas<sup>14</sup>, parece describirse una danza popular. Se entiende por danza el conjunto de movimientos del cuerpo al son de la música, pero

<sup>11</sup> Vid. Francisco López Estrada, «Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril», *Anales de la Universidad Hispalense*, 14, (1953), p. 65-89. Bruno Damiani, *Montemayor's Diana, Music, and the Visual Arts*, Madison, 1983.

<sup>12</sup> De entre la extensa bibliografía cervantina, el estudio más completo y técnico sobre la música y que también se ocupa de la *Galatea* estimo que es el de Adolfo Salazar, «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *NRFH*, 2, 1948, p. 21-56, 118-73. Vid. también el de Miguel Querol, *La música en Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948. Sobre la música en una obra muy próxima en su génesis a *La Galatea*, vid. mi artículo de próxima aparición «Música en *El pastor de Filida*», *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, Toulouse, jul. 1993.

<sup>13</sup> Es inmediata la correspondencia entre esta expresión y aquella del *Quijote* (II, XVIII): «pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejava un monasterio de cartujos».

<sup>14</sup> Vid. las descripciones de bailes y danzas en el *Quijote* — por ejemplo, en las bodas de Camacho (II, XX) o en casa de don Antonio Moreno (II, LXII) —, en *La Gitanilla*, *El celoso extremeño* o *La ilustre fregona* y en *El Persiles*: por ejemplo, el de las villanas de Toledo (III, VIII).

siguiendo unos pasos establecidos previamente y conocidos por los que la ejecutan, de tal modo que todos reaccionan armónica y organizada. No se nos detalla en qué consisten esos pasos y no podemos determinar si se trata de seguidillas, zarabandas, etc. Sólo sabemos que los pastores se cogían de las manos como en la actual sardana y que «hazían y deshazían intrincadas bueltas y bailes». Era esta ocasión de encuentro entre hombre y mujer y conllevaba todo un arte de seducción. Aquí se hace hincapié en el momento en que los hombres entran en escena y se unen a las pastoras.

El término «bailes», presente en la última cita, creo que debe entenderse por pasos, pues lo que propiamente denominamos «baile», en oposición a danza, consiste en la mera expresión del ritmo con el cuerpo, de forma improvisada e individual y, en ocasiones, obscena. Mientras los moralistas aprobaban la danza, dedicaban sus invectivas al baile. Normalmente se ajustaban a medios sociales distintos:

«en el pueblo se bailaba mientras que en los salones se danzaba. El pueblo algunas veces tomaba de los salones las danzas, y los salones a su vez tomaban bailes del pueblo aunque modificando su carácter»<sup>15</sup>.

En el siguiente ejemplo pasamos del baile a la comitiva:

«Adelante passara con cuento Silerio, si no lo estorvara el son de muchas çampoñas y acordados caramillos que a sus espaldas se oía, y bolviendo la cabeça vieron venir hazia ellos hasta una dozana de gallardos pastores puestos en dos hileras, y en medio venía un dispuesto pastor, coronado con una guirnalda de madreselva y de otras diferentes flores. Traía un bastón en la una mano, y con grave passo poco a poco se movía, y los demás pastores andando con el mesmo aplauso, y tocando todos sus instrumentos, davan de sí agradable y estraña muestra.» (L. II, p. 190)

Nos encontramos ante un desfile o cortejo de pastores presidido por aquel que viene coronado de madreselva y apoyado en un bastón. La comitiva avanza despacio no sabemos siguiendo qué tipo de paso, pero sí al ritmo de todos los instrumentos, de los cuales se especifican sólo dos de viento y de construcción rústica: caramillo y zampoña.

En tercer lugar, leemos la celebración de una ceremonia nupcial, la de Daranio y Silveria:

«cada qual, como mejor pudo, començó por su parte a regozijar la fiesta, qual trayendo verdes ramos para adornar la puerta de los desposados, y qual con su tamborino y flauta les dava la madrugada; acullá se oía la regozijada gaita; acá sonava el acordado rabel; allí, el antiguo salterio; aquí los cursados albogues; quien con coloradas cintas adornava sus castañetas para los esperados bailes;» (L. III, p. 216)

<sup>15</sup> Salvador Moreno, «La música en el *Quijote*», en *El sentimiento de la música*, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 37.

En contraste con el ejemplo anterior, se incluye aquí una detallada catalogación de instrumentos: tamborino y flauta, que forman un dúo muy común para los bailes pastoriles<sup>16</sup>; la gaita, aerófono rústico, compuesto de un odre y varios cañutos<sup>17</sup>; el rabel, el más pastoril de la familia de la cuerda<sup>18</sup>; el salterio, cordófono pulsado, extraño en esta ambientación<sup>19</sup>; los albugues, cuya identificación dificultó el propio Cervantes gracias a un célebre comentario de Don Quijote<sup>20</sup> y las castañetas o castañuelas.

Por último, nos encontramos ante un espectáculo más elaborado y menos espontáneo: la representación de una égloga pastoril. Aquí la

<sup>16</sup> Como señalo en mi artículo, «Instrumentos musicales en *El pastor de Filida*, *Dicenda*, (en prensa), tamboril y flauta marcan el ritmo del baile en un pasaje del *El pastor de Filida* (Madrid, 1582). Cito por la ed. moderna de D. Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, II, NBEA, VII, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos ed., 1907, p. 399-484. Según Salazar, algunos bailes de los s. XIII y XIV en Europa se tocaban con flauta y tamborino y recuerdan a los que perviven en el País Vasco con chistu y tamboril. Testimonio iconográfico de la tradicional unión de tamborino y flauta tenemos en las miniaturas de los códices alfonsinos de las Cantigas.

<sup>17</sup> La gaita no es muy frecuente en libros de pastores. Si aparece la similar cornamusa, a imitación de *L'Arcadia*: «il quale a suoi tempi quasi un'altro Anfione con suono della suaue cornamusa edifico le eterne mura della diuina cittade», «el qual en sus tiempos (casi como otro Amphion) con el son de la suaue cornamusa edificó los eternos muros de la diuina cibdad.» (trad. 1547, ed. facsimil Cieza, 1966). Pues, como indica Covarrubias, cornamusa es «cierto instrumento músico a modo de gaita que usan los villancicos de la campaña de Roma y Napoles».

<sup>18</sup> El rabel, cordófono frotado e híbrido de origen siciliano, se considera el instrumento pastoril por antonomasia. Así, en *La Galatea* es tocado por Elicio (p. 149), Mireno (p. 208), Lauso (p. 281, 365), por Orfino (p. 345), Arsindo (p. 461), Crisio (p. 466), Gelasia (p. 484), Lenio (p. 485). Como tal, Covarrubias en su definición indica «usan de él los pastores, con que se entretienen» y su presencia es enorme en la *Diana* y en la *Diana enamorada*. Su sola mención ya calificaba el canto como pastoril y lo situaba en una ambientación bucólica. De su continuado uso en este contexto se hacen comunes derivaciones burlescas como «Rabelín» nombre del músico del cervantino *Retablo de las maravillas*.

<sup>19</sup> El salterio, de carácter cortesano y preferido por las damas para sus saraos íntimos, no es muy propio en esta ambientación pastoril.

<sup>20</sup> En el capítulo LXVII de la segunda parte del *Quijote*, amo y escudero recrean su imaginación con los detalles de una futura vida pastoril. A la pregunta de Sancho sobre qué se entiende por «albugues», Don Quijote, discurriendo de etimologías, da la siguiente explicación: «son chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre 'albugues' es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en 'al'».

Los musicólogos han discutido mucho este pasaje. Covarrubias da sólo la acepción de viento, Pedrell (*Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, s.a.) menciona las dos, Salazar, sin definirse, admite que pueda haber un instrumento de percusión y Querol desautoriza a éste último, sugiriendo un nuevo rasgo de humor cervantino en esta definición. Como resultado, los diccionarios contienen las dos acepciones: la quijotesca correspondiente a un instrumento de percusión: «cada uno de los platillos pequeños de latón que se usan para indicar el ritmo en las canciones y bailes populares» y la de viento: «compuesto de dos cañas paralelas con agujeros, un pabellón de cuerno y una emboadura, dentro de la cual hay dos cañitas con lengüeta, todo ello sostenido por un armadura de madera».

música de zampoña<sup>21</sup> y lira<sup>22</sup> sirve como prelude de la fiesta y, con una finalidad práctica, se usa para acallar los susurros del público y centrar la atención en el espectáculo, tal y como sucede muchas veces hoy en el teatro:

«Allí, pues, en general contento de todos, se solemnizó el generoso banquete, al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diessen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran. Pero lo que más autorizó la fiesta fue ver que, alçándose las mesas, en el mesmo lugar con mucha presteza hizieron un tablado, para efecto de que los quatro discretos y lastimados pastores, Orompo, Marsilo, Crisio y Orfenio, (...) querian allí en público recitar una égloga que ellos mesmos de la ocasión de sus mesmos dolores habían compuesto. Acomodados, pues, en sus assientos todos los pastores y pastoras que allí estaban, después que la çampoña de Erastro y la lira de Lenio y los otros instrumentos hizieron prestar a los presentes un sossegado y maravilloso silencio, ...» (L. III, p. 230)

Además de alegrar estas grandes ocasiones festivas, la música cumple otras funciones más cotidianas y ordinarias: la mera expansión de los jóvenes (p. 262); la comunicación en la distancia por medio del toque de bocina<sup>23</sup>, como la de Thelesio (p. 403) para avisar a todos del inicio de los sacrificios en el valle de los Cipreses<sup>24</sup>; y, en la mayoría

<sup>21</sup> La zampoña, instrumento rústico perteneciente al tipo oboe, es decir, de boquilla provista de dos cañas, aparece con frecuencia en libros de género bucólico. Vid., sin ir más lejos, su utilización en *La Galatea*: la tocan Erastro (p. 149, 155, 193, 262, 464), Florisa (p. 331, 471), Lenio (p. 191), Marsilo (p. 388). Suena un dúo de zampoñas y caramillos (p. 190), de zampoña y flauta (p. 385), de rabel y zampoña (p. 461). Sin embargo, Salazar apunta que los escritores del XVI, como Montemayor y Gil Polo, identificaban flauta y zampoña, tesis que refuerza un ejemplo de Montalvo, ya que en una ocasión (p. 421-2) se usan indistintamente: «Aquella flauta, dixo Finea, es de Siralvo, y si él canta, a buen tiempo hemos venido, (...) Y con esto, sentándose los dos junto a la fuente casi a un punto, Siralvo, dejando la zampoña, comenzó a cantar...» En *La Galatea* suenan las flautas de Orfino (p. 384-6) y Arsindo (p. 468-70 y 472).

<sup>22</sup> La lira, por sus orígenes míticos, gozaba de mayor prestigio que otros instrumentos de cuerda. Su invención se atribuía a Mercurio a partir del caparazón de una tortuga; más tarde el dios mensajero se la cambió a Apolo por sus rebaños, quien, a su vez, la pasó a Orfeo, que le añadió hasta siete cuerdas, tantas como planetas. Como indica Salazar, en Italia se extendió en el s. XV un tipo de instrumentos, dentro de la familia de las violas y el violín, que se denominó «lira da braccio» en honor del instrumento mítico. Montemayor no menciona la lira y sí Gil Polo, pero es probable que ninguno de los dos conociera la «lira da braccio» y que Cervantes, del mismo modo, hiciera alusión simplemente a la lira mítica que, como tal, conviene a los habitantes de la Arcadia.

<sup>23</sup> Similar función comunicativa de la bocina encontramos en *El pastor de Filida*. Arsindo se encarga de congregar con ella a los pastores en los funerales de Elisa o en la fiesta de la sortija. La bocina fundamentalmente es un instrumento bélico — como en la aventura del desencantamiento de Dulcinea (II, XXXIV) donde el cortejo de magos se anuncia por «cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas, tambores, artillería, arcabuces» — y, como tal, solía ser de metal, pero es más probable que en la vida pastoril se construyera de otro material más rústico: cuerno de buey, según indica Covarrubias.

<sup>24</sup> Sobre la simbología del Valle de los Cipreses, donde tiene lugar el rito funerario en honor de Meliso, vid. el artículo de Bruno Damiani, «El Valle de los Cipreses en *La Galatea* de Cervantes», *Homenaje a Antonio Vilanova*, I, Barcelona, PPU, 1989, p. 167-76.

de las veces, el simple acompañamiento del canto. Ya hemos ido indicando en nota las veces que los pastores de *La Galatea* cantan con rabel o flauta. Junto a estos instrumentos rústicos, algunos personajes, ajenos al ámbito pastoril o de superior categoría, utilizan de forma verosímil, otros instrumentos de mayor complicación técnica, refinamiento y prestigio. Así, el desconocido ermitaño entona su triste canción con el arpa (p. 158); Silerio, como personaje cortesano, se sirve de laúd (p. 185) y arpa (p. 343 y 347), al igual que su amigo Timbrio (p. 353). Por último, el canto de la ninfa Calíope se acompaña de arpa (p. 424), siguiendo la tradición de Orfeo en su canto de la *Diana*<sup>25</sup>.

Tras analizar las situaciones, veámos ahora algunas de las causas y consecuencias de la producción de la música. Entre las primeras, destaca el afán de entretener el camino, motivo de cuño virgiliano<sup>26</sup>, o la espera:

«Breve se les hizo a los pastores el camino, engañados y entretenidos con la graciosa voz de Florisa» (p. 126) «y con tal entretenimiento sentiremos menos la pesadumbre del camino y los rayos del sol» (L. VI, p. 461).

Entre las consecuencias, señalaremos algunas de carácter psicológico, como por ejemplo, el alivio del corazón atormentado, tópico de enorme raigambre en todos los libros del género<sup>27</sup>:

«al son de aquella harpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo le tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida» (L. III, p. 215)

<sup>25</sup> Sigo la edición de Francisco López Estrada y M<sup>a</sup> Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 261.

<sup>26</sup> *Buc.*, IX, 64: «cantantes licet usque (minus via laedit) eamus». En *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (ed. de la R.A.E., Madrid, Ibarra, 1821): «A todos con el agradable canto de Clarenio nos pareció que el camino se hubiera vuelto más breve, los campos más llenos de flores y el día más alegre que amanecido había» (p. 185). En *El pastor de Filida*: «mas saca la lira y canta un poco, y entretendrás tu dolor y nuestro camino» (p. 423). El propio Cervantes incorpora el tópico en el *Quijote* (II, XXIV): Tras la aventura de la cueva de Montesinos, tropiezan con un mozo que caminaba con el hatillo al hombro e «iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino».

<sup>27</sup> La música logra transmitir diversidad de sentimientos: deleite, consuelo, pesar. Esta variedad se puede ejemplificar en todos los libros de pastores. Citaré sólo un ejemplo de *La Arcadia* de Lope, donde es la propia Música, en la alegoría de las Siete Artes Liberales del libro V, quien canta sus distintos efectos:

«Consuelo el alma, alegre los sentidos,  
esfuerzo el corazón, y a las victorias  
animo los medrosos y afligidos,  
y canto a Dios sus inefables glorias,  
a quien los corazones encendidos  
de mi dulzura erigen sus memorias;  
soy la que los espíritus expelo,  
y oficio de los ángeles del cielo.  
Las fieras atraigo a mi divino acento...»

Cito por la edición de E.S. Morby en Madrid, Castalia, 1975, p. 417.

También produce, en caso extremo, la completa enajenación de los sentidos:

«que todos los que la escuchaban estaban transportados en oírlo» (L. I, p. 111) «la voz de la hermosa Galatea, que, como de los pastores fue oída, quedaron enajenados de sí mismos» (L. V, p. 373)

o la armonía universal entre naturaleza y pastores en un doloroso concierto:

«triste y agradable música, que, aunque regalava los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza, con lágrimas que los ojos derramaban. Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados y muchos paxarillos que por los aires cruzaban, y algunos zollosos que las pastoras, ya tiernas y movidas con el razonamiento de Thelesio y con lo que los pastores hacían de quando en quando de sus hermosos pechos arrancaban; y era de suerte que, concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los xilguerillos, calandrias, y ruiseñores, y el amargo de los profundos gemidos, formava todo junto un tan estraño y lastimoso concerto, que no ay lengua que encarecerlo pueda» (p. 410).

El que bien canta, en fin, gana con facilidad amigos, como le ocurrió a Silerio con los padres de Nísida (p. 178).

#### 4. Conclusión:

Como estudió Pablo Cabañas<sup>28</sup>, las referencias a Orfeo en la primera de las obras de Cervantes, responden a tópicos de la época y del género. Se contempla al tracio como un simple punto de comparación para alabar la voz de Galatea o el genio de uno de los poetas mencionados en el Canto de Calíope.

Además de la presencia de Orfeo como término de comparación, en *La Galatea* tiene cabida la materia órfica. El mundo arcádico destaca por la íntima comunión entre los habitantes, los pastores, y su medio, las selvas. Los elementos de la Naturaleza: ríos, árboles y pájaros, principalmente, reaccionan como humanos ante las voces o los sentimientos de los pastores, de igual modo que en el mito de Orfeo. Se ha perdido, sin embargo, la conciencia de la relación con este mito y el tópico se ha fosilizado, ha perdido vitalidad, quedando como mero artificio retórico.

La música, el atributo órfico por antonomasia, se imbrica perfectamente en este mundo bucólico: es el medio de comunicación más efectivo entre pastores y ámbito natural. Los pastores cantan y tocan instrumentos rústicos para expresar sus sentimientos de amor. Algunos personajes de mayor relevancia, como cortesanos, ermitaños o nin-

<sup>28</sup> «Euridice y Orfeo en la novela pastoril» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, CSIC, 1953, p. 331-58.

fas, emplean para sus cantos instrumentos refinados y cortesanos, en una ambivalencia que pretende guardar el decoro entre tipo de personajes e instrumentos. Además del canto, la música se integra en fiestas pastoriles: bailes, comitivas y ceremonias nupciales. La música alegra los caminos y tertulias, comunica sentimientos, templar los ánimos, granjea amistades y logra la universal comunión con la Naturaleza.

Tanto en la presencia del mito y la materia de Orfeo, como en el papel de la música en el texto, *La Galatea* no se distingue del resto de libros de pastores. Cervantes, esta vez, no ha roto moldes en su utilización de tópicos bucólicos. Se nos presenta como un perfecto conocedor de un género que le atrajo durante toda su vida por ser expresión de unos ideales utópicos renacentistas de los que, a pesar de tantos avatares, nunca abdicó.

JUAN DIEGO VILA

GELASIA, ANAXÁRATE Y LA FLOR DE GNIDO:  
EJEMPLARIDAD MÍTICA Y REMINISCENCIAS GARCILASIANAS  
EN EL FINAL DE *LA GALATEA*

La estructura de *La Galatea*, definida por gran parte de la crítica como brillante *ars oppositorum*, encierra, más allá de los lineamientos generales que la informan, sutiles y virtuosos juegos de *dispositio* narrativa.

En este orden de ideas, a poco que se analicen en detalle distintas secuencias de la obra, se constatará que muchos de los asertos filológicos tienen, tan sólo, un valor general.

Entre estos aspectos, resulta particularmente llamativa cierta tendencia a disminuir el valor de la instancia pastoril propiamente dicha en favor de la materia intercalada que, por responder a otros patrones narrativos, permitiría historias más ricas y variadas y, consecuentemente, personajes menos monolíticos.

Si bien es cierto que el papel prioritario de los pastores en la historia de base es el de ser espectadores de las vidas y relatos de los protagonistas de las narraciones de segundo grado, no se debe, por ello, pensar que la mutación de los caracteres primarios ha quedado enteramente supeditada a una instancia extraña al mundo pastoril y que, por otra parte, la dirección de la historia sólo dependa del tono ejemplar y admonitorio emergente de aquéllas.

El final de la obra — pues a falta de la tan prometida Segunda Parte lo habremos de considerar como tal — presenta, a nuestro entender, un campo muy claro para ejemplificar esta posición.

Es un hecho que lo que más se ha destacado de éste es el proyecto de un cruento y premeditado asesinato del pastor lusitano que desposará a Galatea — detalle en el cual se ha visto una clara transgresión al género —.

Por más que pueda pensarse que aquello que se destaca es la irrupción de un elemento «histórico-social» cual sería el poder paterno de desposar a su gusto la descendencia y, por medio de esta lectura, justificar la primacía de lo no pastoril como fuerza rectora de la obra, cabe, con todo, recordar que el plan que propone Tirsi tiene un contexto de producción típicamente pastoril y, asimismo, que se ve supeditado al común acuerdo — nunca hasta entonces manifiesto — de las voluntades de Elicio y Galatea.

De hecho, no hay que pasar por alto que, si el detalle histórico de la programada boda ya era algo sabido, y, pese a ello, nada se había resuelto para impedirla, no mediaba, por el contrario, el episodio amoroso de Gelasia, Galercio y Lenio, pastores que — en tanto sus ropas responden a sus hábitos vitales y no a intenciones de fuga y ocultamiento — pueden ser considerados como personajes naturales de este mundo poético.

Si bien puede opinarse que la figura de Gelasia en la novela resulta ser tan semejante a las de muchas otras pastoras — por el sólo hecho de ser tales — es necesario no pasar por alto que las dos únicas oportunidades en que se hace presente en la novela tienden a ser muy relevantes por el hecho de que ante la casi absoluta obturación de la voz femenina — con excepción del soneto previo a su fuga, todos sus dichos nos los refiere el narrador — el sentido surja no de la lectura de sus dichos sino de la de su cuerpo y de la imagen construida en cada ocasión en que aparece.

La primera escena tiene lugar «entre unos árboles»<sup>1</sup> a un lado de una fuente donde los pastores se encuentran. Quienes se hacen presentes, en calidad de espectadores, han resuelto posponer la marcha hacia la ermita donde Silerio se encuentra recluso, en favor del auxilio requerido por la joven Maurisa.

La presentación de un nuevo caso — en la infinita casuística amorosa que despliega la novela pastoril — encuentra su razón de ser en «los extraños efectos y casos de amor»<sup>2</sup> y el auxilio requerido sólo podrá ser satisfecho por aquél al cual lágrimas y suspiros amorosos enternecen el pecho.

Plenamente consciente del poder de sus palabras y del efecto que causan «lágrimas en los ojos»<sup>3</sup> en una pastora de tiernos años, Maurisa acota:

«Acudid, pues, pastores, a lo que os digo; veréis cómo, con la experiencia de lo que os muestro, hago verdaderas mis palabras»<sup>4</sup>.

Síntesis final de su requerimiento, ella encierra varias claves de lectura de la inminente secuencia. Pensada como una secuencia lógica en dos tiempos: «Acudid (...) a lo que os digo», «veréis (...) lo que os muestro», nada permite presuponer, sin embargo, los datos concretos de este nuevo caso.

Si, en cambio, es pertinente considerar que sus dichos han cons-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Galatea* (edición de Juan Bautista Avallé Arce). Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1987, p. 324. *La Galatea* se cita siempre por esta edición.

<sup>2</sup> *La Galatea*, p. 324.

<sup>3</sup> *La Galatea*, p. 324.

<sup>4</sup> *La Galatea*, p. 324.

tuido un lugar y que, en definitiva, la palabra es mediadora de esa realidad. En este orden de ideas, cabe resaltar que el parlamento de Maurisa tiene por virtud explicitar los modos en que se articula ese espacio del sufrimiento. Si el verbo «ver» se corresponde perfectamente con «lo que os muestro», sugestiva resulta, en cambio, la ecuación «acudir» «a lo que os digo».

A través de la oposición hablante/oyente, el lugar físico a donde Maurisa los guiará vendrá homólogo de aquél que en la interioridad mental de su auditorio anida. El circuito de sus palabras, validado previamente por el distingo cualitativo de ser hombres sensibles al amor, reviste el mérito de tensar un eje entre lo imaginario y lo real.

De hecho, el llamado de auxilio ha de convertirse, a través de la experiencia visual — con lo cual se equipara este modo de lectura con la audición —, en una instancia vicaria de hacer y saber verdaderas las palabras de amor.

Sugestiva, por demás, la propuesta, no es necesario agregar más palabras a lo dicho, a continuación, tras breve recorrido entre los árboles, Maurisa ofrecerá el espectáculo del nuevo caso:

«— Veis allí, señores, la causa de mis lágrimas, porque aquel pastor que allí parece es un hermano mío, que por aquella pastora ante quien está hincado de hinojos, sin duda alguna, él se dexará la vida en manos de su crueldad»<sup>5</sup>.

Cual guía en el infierno amoroso, Maurisa se propone dirigir el sentido de la visión de la concurrencia. Según un claro criterio empático — el sufrimiento de su hermano le impide ser exhaustiva y objetiva en la descripción — nada hay más importante en la escena que la figura de aquel pastor. Frente al claro vínculo social del hombre, sólo se sabe de la dama su crueldad.

En forma inversa, la visión del resto de los pastores — según la versión del narrador — apunta a la totalidad:

«Bolvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalava, y vieron que al pie de un verde sauze estava arrimada una pastora, vestida como caçadora ninpha, con una rica aljava que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y ruvios cabellos cogidos con una verda guirnalda. El pastor estava ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desembainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traía. Mostrava la pastora ceño en su rostro, y estar disgustada de que el pastor allí por fuerça la detuviesse»<sup>6</sup>.

Mientras la descripción de Maurisa toma por punto de partida lo bajo — el pastor «hincado de hinojos» — la visión que practica su comitiva deviene opuesta. De lo alto a lo bajo, y en forma progresiva,

<sup>5</sup> *La Galatea*, p. 324.

<sup>6</sup> *La Galatea*, pp. 324-325.

se asiste al delineado de más de una figura, a las cuales, por cierto, no se le escatimarán los detalles pertinentes.

De la «parte que la pastora señalava» lo primero que se destaca es el fondo de la escena y, a continuación, la figura femenina, y luego la del hombre a sus pies.

Toda esta instancia, hasta que la dama en cuestión se percata de ser observada, es descripta como una escena muda. Liberados de la nada desinteresada voz de Maurisa, sin alcanzar a oír lo que entre aquellos personajes sucede, la comitiva queda librada al más puro acto exegético. Lo visto, por el estatismo y silencio que impera, adquiere una dimensión simbólica.

El primer dato de interés es la ubicación de la escena a los pies de un sauce. Si bien es algo sabido que para los griegos y latinos que conocían el olivo el sauce no era muy apreciado, motivo por el cual fue denominado *Coronamentum rusticorum* — detalle que nos permitiría reafirmar el verosímil poético de que quienes intervienen en la escena son verdaderos pastores — no hay que olvidar que antes de la introducción del olivo, el sauce fue considerado un árbol sagrado.

Así, los testimonios mítico-legendarios lo circunscriben, en primer lugar, al ámbito funerario y de ultratumba, es decir, a los dominios de la muerte y, en segundo término, quizás en forma derivada, a la esterilidad en la procreación.

La sacralidad de la primera tradición se vería reafirmada, entre otras cosas, por el hecho de que Jasón — antes de conquistar el vello-cino de oro — debe pasar por la pradera funeraria de Circe plantada con sauces, o bien porque Orfeo, el mítico viajero que conoce los dos mundos, lleve siempre una rama de este árbol en sus manos.

La segunda, en cambio, tiene su origen en la festividad griega de las Tesmoforias donde el sauce era una de las plantas más apreciadas por las mujeres que, sentándose sobre sus hojas, procuraban extinguir todo tipo de deseo amoroso.

En este último sentido, resulta muy pertinente recordar que en tiempos de Cervantes el doctor Andrés Laguna, en su traducción del *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*, había afirmado — en el capítulo 115 dedicado al «Sauce» — que sus hojas, tomadas «con agua, hacen a las mujeres que no se empreñen»<sup>7</sup>.

Así, bajo la nada casual sombra de este sauce, todo hace suponer el deseo esquivo de la dama y la voluntad mortuoria del caballero.

Sobre este telón de fondo, la primera imagen a destacarse es la de la pastora «vestida como caçadora nimpha». Dato que, avanzada la narración, se nos develará totalmente congruente con la elección de aquélla de «haverse desde su niñez dedicado a seguir el ejercicio de la casta Diana»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo* (1555) — edición facsimilar —, Madrid, Instituto de España, 1968, tomo I, p. 89.

<sup>8</sup> *La Galatea*, p. 326.

Más allá de lo tópico que pueda parecer esta imagen dentro de la tradición genérica de la literatura pastoril o dentro de la producción del mismo Cervantes<sup>9</sup>, interesa aquí destacar la tensión que se crea entre la designación genérica de la «caçadora nimpha» y la explicitación puntual de la deidad femenina («Diana»).

Reténgase, en todo caso, que la voluntad femenina de la castidad, a la luz de un ideal de mujer a seguir, encuentra — según la cosmovisión de estos personajes — instancias modélicas más próximas a la realidad.

En lo que respecta al pastor «hincado de hinojos» ante ella, vale la pena destacar que lo que podría resultar una imagen intimidadora — «un cuchillo desembainado en la derecha mano» — adquiere su justo valor a la luz de la semiótica corporal.

Arrodillado y «con un cordel echado a la garganta», nada permite inferir que quien corre peligro es la dama. El estatismo de las figuras se ve quebrado cuando la mujer advierte la mirada indiscreta de los pastores. Allí entonces, a la par de sus intentos por desasirse, de las súplicas que el narrador coloca en boca del pastor y del ingreso del público a la escena del drama, habrá de producirse su fuga.

La proximidad es lo que permite la audición de las quejas de Galercio y, haciéndose eco de lo preanunciado por su hermana («veréis cómo (...) hago verdaderas mis palabras»), introduce el último detalle esencializante de la cruel pastora, — como se verá — nombre y condición coinciden a la perfección:

«— ¡Oh ingrata y desconocida Gelasia, y con cuán justo título has alcanzado el renombre de cruel que tienes!»<sup>10</sup>

En vano es, por cierto, el retórico parlamento de Galercio, Gelasia lo abandona y no bastan los pedidos de Arsindo y Lenio para que mude de actitud. Sólo ha de retenerse que, a lo único que accede es a la compañía de Lenio quien, a la sazón, se ha autopresentado como «el mayor enemigo que el amor y los enamorados tenían»<sup>11</sup>.

La segunda secuencia narrativa en que interviene Gelasia resulta más compleja, no sólo por la extensión de la misma, sino también porque las relaciones con el contexto textual en que se inserta aparecen más firmemente precisadas.

Concluido el rito de clausura de las exequias de Meliso, los pastores se encuentran en el arroyo de las Palmas, donde el juego de los enigmas — a instancias de Aurelio — permite pasar la siesta, reposadamente, sin fatigar los oídos con «lamentaciones de amor y endechas enamoradas»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Piénsese, por ejemplo, en la figura de Marcela en el *Ouijote*.

<sup>10</sup> *La Galatea*, p. 325.

<sup>11</sup> *La Galatea*, p. 326.

<sup>12</sup> *La Galatea*, p. 474.



Dos quiebres simbólicos se producen en la sucesión amena de preguntas y respuestas. El primero de ellos reside en el acertijo que Timbrio propone a su amada Nísida:

«¿Quién es el que, a su pesar,  
mete sus pies por los ojos,  
y sin causarles enojos,  
les haze luego cantar?  
El sacarlos es de gusto,  
aunque, a veces, quien los saca,  
no sólo su mal no aplaca,  
mas cobra mayor disgusto»<sup>13</sup>.

La importancia de este enigma no depende tanto del texto ofrecido o de la solución esperada, sino más bien del hecho de que ni Nísida ni la misma Galatea — quien seguía en el orden — pueda hallar la respuesta. Llegada esta instancia Orompo acude en auxilio de las dos pastoras y aclara:

«— No os canséis, señoras, ni fatiguéis vuestros entendimientos en la declaración desta enigma, porque podría ser que ninguna de vosotras en toda su vida huviese visto la figura que la pregunta encubre»<sup>14</sup>.

Como se ve, este es el primer momento en que, libres de la temática amorosa que iguala a hombres y mujeres, la aparente armonía intergenérica se quiebra. La clave de ello reside en que — como Orompo lo aclara —:

«su demanda (la de Timbrio) significa un hombre con grillos, pues cuando saca los pies de aquellos ojos que él dize, o es para ser libre, o para llevarle al suplicio: porque veáis, pastoras, si tenía yo razón de imaginar que quiza ninguna de vosotras había visto en toda su vida cárceles ni prisiones»<sup>15</sup>.

Si bien puede pensarse que este fallido enigma tiene por fin caracterizar el origen no pastoril de Timbrio, resulta más interesante constatar que la mujer quede definida, en consecuencia, a partir de la marca de un no-saber histórico, frente al hombre que, cual término no marcado, sepa de historia y poesía.

Más allá de ello, es también muy sugestivo que, confirmando la opinión de Orompo, Galatea reafirme: «jamás he visto aprisionado alguno»<sup>16</sup>. Es obvio que sólo en un sentido recto del término puede pensarse que Galatea es sincera en su respuesta.

Propios de la configuración simbólica de la poesía amorosa son los carceleros y prisioneros de amor. Y, en definitiva, resulta difícil

<sup>13</sup> *La Galatea*, p. 479.

<sup>14</sup> *La Galatea*, p. 480.

<sup>15</sup> *La Galatea*, p. 480.

<sup>16</sup> *La Galatea*, p. 480.

imaginar que todo un mundo poético pueda ser negado en esta instancia textual y que el olvido de toda una tradición lírica — entre estos pastores que tanto la celebran — no resulte sospechosa, máxime cuando, entre aquellos poetas anteriormente celebrados en el canto de Caliope, existen ejemplos en que la figura del prisionero de amor tiene una construcción simbólica doble: desde la historia y desde la poesía.

El segundo quiebre del juego de los enigmas — quizás en modo nada casual — se produce tras los versos de Galatea. La pregunta de la pastora — muy simbólicamente — queda sin respuesta. Definitivamente pospuesto ha quedado lo que la mujer interroga y la acción se deriva, en ese mismo instante, a «la ribera del fresco Tajo»<sup>17</sup>.

La amenidad de la siesta se ve interrumpida por la súbita aparición de «dos gallardos pastores»<sup>18</sup> y, a continuación, por la audición de voces de socorro. En contraposición con «el fresco Tajo — que por allí cerca mansamente corría —»<sup>19</sup> la escena que sus vistas contemplan es calificada como «la más estraña cosa que imaginar pudieran»<sup>20</sup>. Allí,

«(...) vieron dos pastoras, al parecer de gentil donaire que tenían a un pastor asido de las faldas del pellico con toda la fuerza a ellas possible porque el triste no se ahogasse, porque tenía ya el medio cuerpo en el río y la cabeça debaxo del agua, forcejeando con los pies por desasirse de las pastoras, que su desesperado intento estorvaban, las quales ya casi querían soltarle, no pudiendo vencer al tesón de su porfía con las débiles fuerzas suyas. (...) ya todos los demás llegavan, espantándose del estraño espectáculo, y más lo fueron quando conocieron que el pastor que quería ahogarse era Galercio, el hermano de Artidoro, y las pastoras eran Maurisa, su hermana, y la hermosa Theolinda»<sup>21</sup>.

En forma inversa a la primera secuencia en que interviene Gelasia, aunque, con todo, se respeta el eje que va de lo imaginado a lo que se sabrá, se opone a esta primera visión parcial de los pastores empáticamente conmovidos por las personas del drama, una segunda visión — esta vez guiada por Maurisa — que completa el sentido del todo:

«— Alçad los ojos, pastores, y veréis quién es la ocasión que al desgraciado de mi hermano en tan estraños y desesperados puntos ha puesto.

Por lo que Maurisa dixo, alçaron los pastores los ojos, y vieron encima de una pendiente roca que sobre el río caía una gallarda y dispuesta pastora, sentada sobre la mesma peña, mirando con risueño semblante todo lo que los pastores hazían, la qual fue luego de todos conocida por la cruel Gelasia»<sup>22</sup>.

La estraña consecución del irresuelto caso amoroso de Galercio

<sup>17</sup> *La Galatea*, p. 481.

<sup>18</sup> *La Galatea*, p. 481.

<sup>19</sup> *La Galatea*, p. 481.

<sup>20</sup> *La Galatea*, p. 481.

<sup>21</sup> *La Galatea*, p. 482.

<sup>22</sup> *La Galatea*, p. 483.

y Gelasia halla la fría explicación en boca de la hermana de aquél. Sólo el deseo de jamás traspasar el mandamiento de la amada de «que de su presencia se partiese, y que aora ni nunca jamás a ella tornase»<sup>23</sup> permite comprender la extraña determinación del enamorado.

Frente a esto, y en forma inversa a lo ocurrido en la primera ocasión, las miradas no intimidan a Gelasia y, salvaguardada por la distancia templada un rabel y, de pie, entona el siguiente soneto:

«¿Quién dexará del verde prado umbroso  
las frescas yervas y las frescas fuentes?  
¿Quién de seguir con passos diligentes  
la suelta liebre o jabalí cerdoso?

¿Quién, con el son amigo y sonoro,  
no detendrá las aves inocentes?

¿Quién, en las horas de la siesta ardientes,  
no buscará en las selvas el reposo,

por seguir los incendios, los temores,  
los celos, iras, rabias, muertes, penas  
del falso amor, que tanto aflige al mundo?

Del campo son y han sido mis amores;  
rosas son y jazmines mis cadenas;  
libre nascí, y en libertad me fundo»<sup>24</sup>.

Más allá del reconocimiento que le tributaron los críticos ocupados de la lírica de Cervantes<sup>25</sup>, cabe resaltar el carácter especular del mismo — última composición poética en boca de una pastora — con el primero que entona Galatea en su aparición en la novela<sup>26</sup>. Ello no sólo por una cuestión de *dispositio* textual sino también por el tono que impera en los mismos.

Tanto la protagonista como Gelasia expresan una autocomplacencia narcisista en una libertad vital sin ataduras de ningún tipo y no es casual, por ende, que Cervantes coloque a Galatea entre el auditorio de los versos de la cruel pastora donde tanto tienen en común «el falso amor, que tanto aflige al mundo» — del cual huye Gelasia — con «el fuego, el lazo, el yelo y flecha / de amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere» — temidos por Galatea —.

Situada en la posición inversa, es éste, sin duda alguna, el primer

<sup>23</sup> *La Galatea*, p. 483.

<sup>24</sup> *La Galatea*, p. 484.

<sup>25</sup> Piénsese, por ejemplo, en los artículos de Juan Manuel Blecua al respecto.

<sup>26</sup> «Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha/ de amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere;/ que tal llama mi alma no la quiere,/ ni queda de tal ñudo satisfecha./ Consuma, ciña, yele, mate, estrecha/ tenga otra voluntad quanto quisiere;/ que por dardo, o por nieve, o red no espere/ tener la mía en su calor deshecha./ Su fuego enfriará mi casto intento,/ el ñudo romperé por fuerça o arte,/ la nieve deshará mi ardiente celo,/ la flecha embotará mi pensamiento;/ y así, no temeré en segura parte/ de amor el fuego, el lazo, el dardo, el yelo.» *La Galatea*, p. 101.

claro indicio de que todo el episodio tiene una destinataria privilegiada. Galatea es quien, en resumidas cuentas, puede dar mejor cuenta del efecto de lo visto/leído/vivido.

A continuación, y en lo que a ella respecta, el episodio amoroso comienza a adquirir valor no en razón del tono mimético epecular sino en virtud del carácter sustitutivo y ejemplar que adquiere pues, en definitiva, a lo que los pastores asisten, en calidad de representación desastrosa, es a las consecuencias *in extremis* — en el final de la novela — de una actitud semejante a la que Galatea parecía conservar desde el inicio de la obra.

La súbita irrupción de Lenio en la escena y su desesperado intento de alcanzar a Gelasia en la cumbre no sólo otorga dramatismo a lo visto sino que, a través de la inversión simbólica de los espacios — al llegar a lo alto de la peña, la pastora ya se encuentra al pie de ella — clarifica el sentido de lo que se verá.

A diferencia de Gelasia que huye de Lenio cual «si de alguna cosa espantable»<sup>27</sup> se tratara, Galatea tendrá la oportunidad de ver al otro. Ese otro que su narcisismo vital le impedía discernir en las figuras de Elicio y Erastro.

Oscilante entre el airado desamor y la melancólica pena, si el pellico que arroja a las aguas del claro Tajo lo iguala — a través de una isotopía textual — con el pellico por el cual Maurisa y Theolinda salvan la vida de Galercio, el canto que entona inscribe su desamor no en relación intertextual con la composición del otro protagonista rechazado sino con la historia vital de sus espectadores.

Acompañado de un rabel — no lo olvidemos — su canto dice así:

«¿Quién te impele, cruel? ¿Quién te desvía?

¿Quién te retira del amado intento?

¿Quién en tus pies veloces alas cria,

con que corres ligera más que el viento?

¿Por qué tienes poco la fe mía,

y desprecias el alto pensamiento?

¿Por qué huyes de mí? ¿Por qué me dexas?

¡O, más dura que mármol a mis quejas!

¿Soy, por ventura de tan baxo estado

que no merezca ver tus ojos bellos?

¿Soy pobre? ¿Soy avaro? ¿Hasme hallado

en falsedad desde que supe vellos?

La condición primera no he mudado

¿No pende del menor de tus cabellos

mi alma? ¿Pues por qué de mí te alexas?

¡O, más dura que mármol a mis quejas!

Tome escarmiento tu altivez sobrada

de ver mi libre voluntad rendida,

mira mi antigua presunción trocada

<sup>27</sup> *La Galatea*, p. 484.

y en amoroso intento convertida.  
Mira que contra amor no puede nada  
la más essenta descuidada vida.  
Detén el passo ya: ¿por qué le queexas?  
¡O, más dura que mármol a mis queexas!

Vime qual tú te ves, y aora veo  
que como fui jamás espero verme:  
tal me tiene la fuerça del desseo;  
tal quiero, que se estrema en no quererme.  
Tú has ganado la palma, tu el trophéo  
de que amor pueda en su prisión tenerme,  
tú me rendiste: ¿y tú de mí te queexas?  
¡O, más dura que mármol a mis queexas!»<sup>28</sup>

Brillante homenaje — y, por cierto, muy explícito — a la lírica de Garcilaso, difícilmente pueda no reconocerse el intertexto de la *Egloga I* del poeta toledano.

En este caso, más allá de las coincidencias temáticas propias de la poesía bucólica, se llamará la atención sobre dos aspectos. El primero de ellos atañe a la equilibrada distribución del contenido en las cuatro octavas.

Mientras las dos primeras retoman la tónica construcción de la amada esquiva y el doliente enamorado — donde, por otra parte, resuenan constantemente los versos en que Salicio presenta su figura contrapuesta a la del rival<sup>29</sup> —, las dos segundas explicitan, claramente, un tono admonitorio. Tono que, por otro lado, quiebra el inmovilismo del tiempo del dolor a través del eje presente/futuro sobre el cual se articula el escarmiento deseado, por su altivez, a Gelasia.

Implícitamente aludido, el pasado de Lenio aquí retomado mediante el punto culmine de su metamorfosis amorosa, opera como cifra ejemplar del sentido global que tendrá el episodio para Galatea.

El segundo aspecto — de mayor importancia según nuestro criterio — es el de la reformulación de la cita textual del verso 57 de la *Egloga I*. Por un lado porque el «¡Oh más dura que mármol a mis quejas!», (v. 57) remite, inmediatamente, a los dos endecasílabos con que se cierra la frase: «y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea» (vv. 58-59).

En este orden de ideas, difícil se nos hace de creer, que el audito-

<sup>28</sup> *La Galatea*, pp.485-486.

<sup>29</sup> «Siempre de nueva leche en el verano/ y en el invierno abundo; en mi majada/ la manteca y el queso está sobrado;/ de mi cantar, pues, yo te vía agradada,/ tanto, que no pudiera el mantuano/ Titiro ser de ti más alabado./ No soy, pues, bien mirado, tan disforme ni feo;/ que aun agora me veo/ en esta agua que corre clara y pura,/ y cierto no trocara mi figura/ con ese que de mí se está riendo;/ ¡trocara mi ventura!/ ¡Salid sin duelo, lágrimas corriendo!», Garcilaso de la Vega, *Egloga I*, vv. 169-182. Sobre esta estrofa y la particular relación de Salicio con el rival, véase el interesante artículo de Paul Julian Smith «Homographesis in Salicio's song» en *Busquemos otros montes y otros ríos*. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías Rivers, editados por Brian Dutton y Victoriano Roncero López. Madrid, Editorial Castalia 1992, pp. 243-251.

rio de Lenio sea incapaz de recuperar el blanco textual producido por la cita trunca.

Visto de esta manera, puede afirmarse, de un modo singularmente sugestivo, que es el borrado del nombre de la amada lo que permite reescribir la historia de este caso amoroso en el contexto mayor de la historia de base.

Por otra parte, es también importante el hecho de que el verso 57 de la *Egloga I* de Garcilaso opere al modo de *ritornello* lírico<sup>30</sup>, detalle que, por otro lado, lo contrapone con el verso que en el texto originario cumple esa función: «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo» (v. 70).

Podría decirse que, en modo coherente con el tono ejemplar de la composición de Lenio, la sustitución de un verso por otro permite oponer a las estériles y sufridas lágrimas del poeta a las cuales se canta — imagen en la cual se cifra el anegamiento de yo lírico y se plasma una instancia de autoreferencia — a la aludida figura de la dama que, en Cervantes, deviene destinataria de una admonición.

Paralelamente al canto de Lenio, los oyentes comienzan a reprender a Galercio el despropósito de desesperarse y, en forma simultánea con la paulatina recuperación de sus sentidos, «vuelve a la vida» el texto que, en el momento del rescate de Galercio de las aguas del Tajo había sido hallado entre sus ropas.

Los rayos del sol han surtido un efecto benéfico y Tirsi puede leer lo que el agua había desdibujado. Extensa composición de veinticuatro cuartetos octosilábicos, los versos de *Galercio a Gelasia* retoman, desde la invocación misma, la imagen paradójica de la amada:

«¡Angel de humana figura,  
furia con rostro de dama,  
fria y encendida llama  
donde mi alma se apura!»<sup>31</sup>

Definida, en cierto sentido, como una misiva de despedida — destinada como el autor a anegarse en las aguas del olvido — la escritura de Galercio que, en tanto tal, le permite guardar la distancia debida y obturar su presencia física, recupera, en dos instancias la propia voz.

Tales secuencias — esenciales para comprender todos los alcances

<sup>30</sup> Resulta clara, al respecto, la nota 440 de Herrera, en sus *Anotaciones* a Garcilaso: «Es figura epimone, o continuación, cuando el mismo verso o la sentencia se injiere muchas veces. Si semejantes versos repetidos tantas veces se colocan al principio, se dicen proasmas, o precaciones, que en nuestra lengua significa (si se sufre dalle este nombre) antecanto; y es lo que en la iglesia se llama invitatorio; si en el fin, epodas; si en medio, intercalares, o entrepuestos; porque intercalar es lo mismo que entreponer y entrejerir» en Antonio Gallego Morell *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Obras Completas* del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara, Madrid, Gredos, 1972, p. 480.

<sup>31</sup> *La Galatea*, p. 488.

del episodio — poseen, además, otros rasgos caracterizadores. La primera de ellas — a partir del onceavo cuarteto — dice así:

«En una fresca espesura  
una vez te vi sentada,  
y dixes: Estatua es formada  
aquella de piedra dura.

Y aunque el movente después  
contradijo a mi opinión,  
En fin, en la condición  
— dixes —, más que estatua es.

¡Y hoxalá que estatua fueras  
de piedra, que yo esperara  
que el cielo por mí cambiara  
tu ser, y en muger bolvieras!

Que Pigmaleón no fue  
tanto a la suya rendido  
como yo te soy y he sido,  
pastora, y siempre seré»<sup>32</sup>.

Lo primero que se debe destacar es que, si se omiten los cuartetos 2, 3 y 4, en que se explicitan los motivos de la escritura a la dama, el resto de la composición — donde se da cuenta del estado estéril de ese enamoramiento — opta por una caracterización de la amada desde una temporalidad habitual, más afin al esencialismo de la definición que se intenta, y que, por el contrario, las octavas 11 a 14 introducen, a la par de la voz de Galercio, un elemento anecdótico, cual síntesis de lo que el poeta siente.

En este sentido, hay que resaltar que los cuatro cuartetos tienen, a su vez, una clara partición interna. La primera es la que se opera en el eje constatación/deseo. La segunda, es la que, con especularidad invertida, opone la dimensión estatuaria de la amada.

Mientras el plano de la constatación da cuenta de una mujer próxima a una estatua, el del deseo invierte los términos y especula con una estatua convertible en una mujer, a imagen y semejanza de los deseos de Galercio.

En el nivel de la fabulación y del deseo incumplido, resulta operativo el *exemplum* mítico de Pigmaleón y su amada. Evocada por Galercio a través del nombre del protagonista, la tradición legendaria da cuenta del enamoramiento del rey de Chipre por una estatua de márfil que — según se piensa — habría sido esculpida por él mismo.

En oportunidad de una festividad consagrada a Afrodita, pidió una esposa que se pareciera a la estatua y al retornar a su hogar vio que ésta había cobrado vida.

Independientemente de las variantes que se pueden haber operado

<sup>32</sup> La Galatea, p. 489.

en las distintas instancias de reescritura de la fábula — ya como fin mismo de la escritura, ya en tanto episodio aludido en otra narración más extensa (recuérdese, por ejemplo, su mención en *Le roman de la rose*) — lo que resulta imposible olvidar es, por un lado, la adscripción de la historia a uno de los beneficios de la diosa del amor y, por otra parte, el notorio hecho de que la estatua en cuestión carezca de nombre.

Casada con Pigmalión — tal sería una lectura esencialista — es sólo un vínculo social, una esposa. En lo que a la esencia de esa femineidad respecta, la ausencia del correlato onomástico parece ser un dato harto significativo<sup>33</sup>.

De todos modos, no es ésta la única estatua que el texto presenta. En sentido inverso y a partir del doble plano que, según la visión de Galercio, construye la esencia de Gelasia, ya ángel ya furia, es dable inferir *la estatua que no existe* en el plano de la constatación, pero que podría serlo.

En claro juego especular, la explicitación de un mito (el de Pigmalión y su amada estatua) — a la luz de la visión oscilante de Galercio — remite, implícitamente, a otro que permuta — a través de una metamorfosis producto del amor — las categorías humano/inhumano.

Claramente vigente dentro del renacimiento español, el mito de los trágicos amores de Anaxárate e Ifis, se erige, en los lineamientos críticos de este estudio, como referencia obligada.

Esta historia, también ambientada en los dominios de la diosa Afrodita (Chipre), postula un caso inverso al de Pigmalión. De notoria belleza, Anaxárate rechazaba, constantemente, los amores de Ifis quien, para lograr que su amada le dispensase, al menos, una mirada en toda su vida, se ahorcó a la puerta de su hogar.

Poca mella hizo en la joven lo resuelto por Ifis y, contra todo lo previsible, sí deseó ver su cortejo fúnebre que, para el caso, fue muy llamativo y concurrido pues a todo el pueblo había conmovido la trágica historia de amor.

Enojada por la crueldad de la joven, la diosa Afrodita la convirtió en estatua de piedra en la misma posición que tenía cuando llegó a la ventana de su casa para ver el paso de la procesión.

El desenlace de la historia refiere que esta estatua, denominada *Venus prospiciens*, se conservó en el templo de la diosa en Salamina

<sup>33</sup> Téngase presente, por otra parte, que dentro de la genealogía de Pigmalión hay otros casos de artifices de realidades que no son tales. El nieto de éste, Cíniras, hijo de Pafo — fruto de la unión amorosa de Pigmalión con la estatua/mujer — rey de Chipre, en tiempos de la guerra de Troya, al pedirle su participación en la misma, en atención al hecho de que no era un guerrero sino un rey artista — sobresalía por sus dotes de músico y cantor —, ofreció, en compensación, equipar 50 naves para la guerra. De todas ellas sólo una era verdadera las 49 restantes eran copias idénticas hechas en barro. Pese a que en el momento de botar las naves a la mar sólo una se mantuvo a flote, los embajadores de la guerra dieron por cumplido el pacto pues en este no se había dejado en claro que éstas debían ser reales.

y que, a diferencia de todas las otras imágenes de la deidad en las cuales primaba la desnudez del cuerpo, ésta se hallaba completamente cubierta para recordar, cual *exemplo vitando*, el destino de quien no había ofrecido sus encantos al hombre que la amaba.

Confinado en el nivel más recóndito de la obra — recuérdese que es un mito aludido, dentro de una reflexión, de tono digresivo, de Galercio, incluida en una misiva a Gelasia que, a la sazón, nunca es remitida y que, como se sabe, guardada entre sus ropas en el intento de suicidio corre el riesgo de no poder ser nunca leída — la historia de Anaxárate cobra un sentido ejemplar que alcanza toda la secuencia del último caso de amor presentado en *La Galatea* y que, consecuentemente, también atañe a quienes son testigos del mismo.

Téngase presente, por cierto, que quien retrotrae este sentido al nivel poético esencial de la narración de base de la novela es Tirsi, personaje definido como poeta por sus congéneres y que, asimismo, encubriría, en el nivel de la referencia histórica extratextual, a Francisco de Figueroa, poeta amigo de Cervantes.

Descodificado a la luz del tributo a Garcilaso que tiene toda esta secuencia, no es posible olvidar la obra en la cual el consagrado autor de las *Eglogas* plasmó, quizás como ningún otro, la historia ejemplar. *La Oda a la Flor de Gnido*, comúnmente conocida como *Canción V*, es, sin duda alguna, el último escaño a ascender para comprender, cabalmente, los múltiples planos de construcción de la figura de Gelasia.

Otro vínculo textual que justificaría esta lectura — amén del bucólico Tajo de las ninfas garcilasianas, habitado, en este momento, por la ninfa cazadora, y de la cita perfecta del verso 57 de la *Egloga I* en boca de Lenio — es el que, en el nivel onomástico tan caro a Cervantes, remite, por afinidad de los étimos constitutivos, el nombre de Galercio al de Mario Galeota, doliente enamorado de Violante Sanseverino, la *Flor de Gnido* del texto garcilasiano, y a partir del cual — según el testimonio de los anotadores del toledano — se forjaría la imaginería del galeote en las galeras de Venus.

No es casual tampoco, a nuestro entender, el que Galercio, cual galeote de Gelasia, permita encuadrar la secuencia en el contexto mayor en el cual — no se olvide — tanto Nísida como Galatea negaban haber visto un hombre encadenado.

En este orden de ideas, se debe tener en cuenta que la reelaboración cervantina del mito clásico conlleva varias particularidades.

Por lo pronto, aunque se pueda opinar que la identificación de Galercio con el desdichado Ifis no es válida puesto que el primero de éstos no lograr suicidarse, hay que recordar que, no obstante, otros detalles textuales permiten establecer este correlato y que, por otra parte, una fiel adhesión al modelo acarrearía, en el nivel diegético, una serie de inverosimilitudes inaceptables en una novela pastoril.

Un punto fundamental que refuerza este vínculo es el de que de

las dos alternativas que Galercio ofrece a Gelasia — en la primera secuencia de la historia — para acabar con sus días — el puñal desemevado y el lazo al cuello —, se deseché la variante cruenta y se opte — en el momento de desesperarse — por una *variatio* de la segunda cuyo elemento en común es la muerte por asfixia.

Por otra parte, y en lo que respecta a Gelasia, es dable afirmar que pese a que el desenlace textual no resulte afin al mito, nada impide reconocer en ella una dimensión estatuaria.

Desde la escena del bosque rememorada por Galercio hasta su propio nombre cuyos étimos darían a entender que se trata de «la mujer de hielo» — siendo el hielo agua solidificada — todo permite pensar que sus actitudes la ubican más próxima de la pedestre Anaxárate que de la ebúrnea mujer de Pígmalión<sup>34</sup>.

Por otra parte, recuérdese que la identificación de Gelasia con Anaxárate sólo se expresa en términos de afinidad o proximidad al modelo ejemplar puesto que, en definitiva, la condición de su metamorfosis reside en la pérdida de la vida por parte del amado y que, por ende — al mirar desde lo alto de la peña la fallida muerte de Galercio, cual la altiva Anaxárate frente al cortejo fúnebre — su vida corre un peligro homólogo a la de su enamorado.

Finalmente — siguiendo esta línea de análisis pero retomando la otra instancia en que Galercio expresa su voz en su poema — cabe decir que en la vigésima segunda estrofa de la composición, momentos antes de su clausura, Galercio clarifica toda posible confusión entre uno y otro modelo estatuario planteado precedentemente.

Semejante en todo, a la piedra sobre la cual se yergue para la visión última, la imagen de Gelasia que su mente retiene, sólo le permite concluir que:

«dixera, viendo tu ser,  
y no así, como se enseña:  
Acuérdate que eres peña  
y en peña te has de bolver»<sup>35</sup>.

De esta última instancia sólo cabe resaltar la implícita disimetría que caracteriza las voces de uno y otro, pues — como resulta obvio — sus últimas palabras adquirirían mayor valor a la luz de una secularización que se opera de un mensaje sagrado, aquel que, según el *Génesis* III, 19, dice: «Pulvis es et in pulverem reverteris».

Concluido el último episodio de casuística amorosa, la voz del nar-

<sup>34</sup> Recuérdese, por otra parte, que tal como lo afirma María Pilar Manero Sorolla en su *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, Estudios de Literatura Española y Comparada, 1990, la oposición piedra/marfil como variantes cualitativas de aspectos de la amada en la tradición petrarquista es algo bastante común (los críticos especializados hablan de un Petrarca *petroso*) y que esta imaginería aparece retomada como medio caracterizador de Gelasia en el poema de Galercio.

<sup>35</sup> *La Galatea*, p. 490.

rador retrotrae la acción al efecto que éste ha causado en los espectadores, dentro de los cuales, por cierto, hay dos categorías.

La primera, la de aquellos para los cuales lo representado carece de un valor substitutivo, se encuentra representada por Tirsi, quien, a la sazón, sólo comenta la calidad poética de los versos de Galercio.

La otra, la empáticamente involucrada con el drama visto, se cifra en las figuras de Elicio y Galatea. En contraposición con el poeta, que ha seguido todos los pormenores de la escena, la atención de ambos quedó detenida en un momento pretérito, aquel en el cual, desastrosamente, vinieron a saber que los gallardos y desconocidos pastores que habían socorrido a Galercio eran integrantes de la comitiva del pastor lusitano y que, en calidad de embajada, anunciaban que, de allí a tres días, se celebraría la boda.

El caer del sol y el retorno a la aldea es todo uno, y si la llegada de la noche le hace inferir a Elicio — de un modo muy simbólico — que «se le cerraban todos los caminos de su gusto»<sup>36</sup> la llegada de una inesperada carta de Galatea muda, por completo, sus expectativas.

Cual efecto ejemplar logrado por la reelaboración mítica presenciada, la voluntad de Galatea ante los arquetípicos modelos de femineidad representados por Venus y Diana se inclina por el primero.

Pero, con todo, su elección conlleva aspectos bien disímiles. Mientras la adhesión pretérita a la libertad virginal de las selvas se realizaba en comunidad — Florisa es un *alter ego* constante de la pastora — y, para ello, se contaba con imaginarios modélicos próximos al entorno cual es el caso de las ninfas — actualizaciones, en cierto modo, de un absoluto —, la decisión de casarse *con quien ella desee*, y no con una figura impuesta, se realiza en soledad y sin figuras en quien espejarse<sup>37</sup>.

Cabría pensar, en definitiva, que — tal como Cervantes parece afirmar en muchas de sus obras — a la par del reconocimiento interno de la voluntad femenina siempre se produce, en consecuencia, el acceso a la libertad.

Libertad a la cual, por otra parte, poca mella le hacen los designios sociales al respecto o las limitadas instancias de expresión que las circunstancias le permiten.

Y, en conclusión, es muy factible que las misivas que los enamorados se intercambian sobre el cierre de *La Galatea* sean, a todas luces, el mejor ejemplo que Cervantes pudo ofrecer.

<sup>36</sup> *La Galatea*, p. 492.

<sup>37</sup> No puede menos que notarse — en todo sentido — la actualidad del pensamiento cervantino sobre el punto ya que, en lo que respecta a la constitución de la identidad, las distintas teorías psicoanalíticas modernas coinciden en afirmar — salvando las distancias entre una y otra escuela y la generalidad de esta formulación — que, mientras el hombre puede adquirir el imaginario simbólico de la masculinidad a partir de la figura de otros hombres, la mujer — por «no existir» — carece de esta alternativa y, consecuentemente, ve relegada su búsqueda a la interioridad.



## EL QUIJOTE COMO VIDA Y COMO OBRA POÉTICA

### Quijote. Temas Generales. Texto y contexto

«En la introducción del *Quijote* intento hacer un estudio del quijotismo», dice Cassel. «Pero hay en esta palabra un equívoco. Mi estudio no se refiere a la palabra que con la mercancía bajo tal nombre se vende en el mundo, sino a la obra que puede significar dos cosas muy distintas. Don Quijote es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro. El quijotismo no es en mal sentido la entendido por "quijotismo", es el quijotismo del personaje. Otros estudios, en cambio, investigan el quijotismo del libro» (36). Estas líneas que elijo el maestro sigue en este tono: «Sin embargo, los errores a que he llegado considero aisladamente a Don Quijote son verdaderamente grotescos. Unos, con encantadora previsión, nos proponen que no saquemos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de adormecidos congestionados. Para mí, y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo vino sobre la tierra Cervantes» (37). Para mí estas palabras de Ortega y Gasset son muy acertadas. En cuanto no se puede considerar aisladamente a don Quijote. Poco importa lo que nos proponen y a lo que nos invitan ciertos críticos, lo que no podemos hacer es aislar a don Quijote. Pero ¿aislarlo de qué? ¿de qué? Obviamente no lo podemos aislar de su contexto, de su ambiente, del libro del que es protagonista, y cuya autoría atribuimos a Cervantes. Si no podemos o no deberíamos sacar a don Quijote del *Quijote*, y por lo tanto apartarlo del destino de personajes mayores y menores, y de las múltiples aventuras, episodios y acontecimientos, esto implica que no deberíamos considerar ningún acontecimiento, ninguna historia, como menor a la trama o acción principal de esta novela. Porque esta novela no es solamente la historia de un hidalgo, sino la representación de la vida. Cervantes no sólo crea un personaje, sino una historia simple y compleja a la vez, una historia que refleja la naturaleza y la vida humanas en toda su variedad y complejidad. Las primeras palabras del «Prologo» son aclaratorias en cuanto a las intenciones de Cervantes: «Desocupado Venir. Sin juramento, me plega creer que quisiera que este libro, como libro del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (121). Para llegar a tales fines, Cervantes no

...la existencia de la novela al menos que sea la causada en los especta-  
dores: éstos, de los cuales, por cierto, hay dos categorías.

La primera de ellas, para los cuales lo representado cobra  
un valor estético, se encuentra representada por Tirsi, quien,  
y lo que es más interesante, la calidad poética de los versos de Galercio.

...esta obra, en su relación con el drama visto, se cifra  
en la oposición entre el poeta y el actor. La oposición  
que se establece entre los actores de la escena, la atención de ambos  
que se establece en un momento preciso, aquí en el cual, desafiada  
por la voluntad de saber que los gallardos y desconocidos pastores que  
habían acompañado a Galercio eran integrantes de la comitiva del pastor  
hidalgo y noble, es cabalmente, a juzgar de lo que se refiere a tres  
de los que se refieren a la obra.

El caso de la obra y el caso de la obra es todo uno, y si la llegada  
de la obra es la obra, la obra es la obra, y si la obra es la obra,  
la obra es la obra, y si la obra es la obra, la obra es la obra.

...Cualquier cosa que se haga por la realización mítica presen-  
ta la voluntad de la obra ante los arquitectónicos modelos de femineidad  
representados por Venus y Diana se inclina por el primero.

...Pero, los modelos de la obra conlleva aspectos bien distintos. Mien-  
tras la voluntad de la obra a la libertad virginal de las selvas se reali-  
za en un momento, Diana es un *alter ego* constante de la pastora  
— y, por lo tanto, los modelos más imaginarios modelados próximos al  
entorno que se refiere a las mismas — actualizaciones, en cierto modo,  
de un ideal — la voluntad de casarse con quien ella desea, y no  
con una Diana inmutable, se realiza en la obra y sin figuras en quien  
espera.

Cabría pensar, en definitiva, que — tal como Cervantes parece afir-  
mar en muchas de sus obras — a la par del reconocimiento interno  
de la voluntad femenina siempre se produce, en consecuencia, el  
acceso a la libertad.

Libertad a la cual, por otra parte, poca mella le hacen los designios  
sociales al respecto o las limitadas instancias de expresión que las cir-  
cunstancias le permiten.

Y, en conclusión, es muy factible que las mismas que los enamora-  
dos se intercambian sobre el cierre de *La Galatea* sean, a todas luces,  
el mejor ejemplo que Cervantes pudo ofrecer.

...La Galatea, p. 92.  
...no puede menos que tenerse en cuenta el sentido — la actualidad del pensamiento  
representado — en el punto en que, en lo que respecta a la constitución de la obra, la  
obra — en sus posibilidades modernas — coinciden en afirmar — salvando los detalles  
de una y otra novela y la generalidad de esta formulación — que, mientras el hombre  
puede ser el imaginario simbólico de la masculinidad a partir de la figura de un  
hidalgo, la mujer — por una cuestión — carece de esta alternativa y, consecuentemente,  
se relega al ámbito de la interioridad.

...puede decirse que en esta obra, escrita o por escribir, se  
puede decirse que en esta obra, escrita o por escribir, se  
puede decirse que en esta obra, escrita o por escribir, se  
puede decirse que en esta obra, escrita o por escribir, se

ANTONIO BARBAGALLO

EL QUIJOTE COMO VIDA Y COMO OBRA POÉTICA

«En las *Meditaciones del Quijote* intento hacer un estudio del qui-  
jotismo» explica Ortega y Gasset, «Pero hay en esta palabra un equí-  
voco. Mi quijotismo no tiene nada que ver con la mercancía bajo tal  
nombre ostentada en el mercado. *Don Quijote* puede significar dos  
cosas muy distintas: *Don Quijote* es un libro y Don Quijote es un perso-  
naje de ese libro. Generalmente, lo que en bueno o en mal sentido se  
entiende por "quijotismo", es el quijotismo del personaje. Estos  
ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro» (36). Pocas  
líneas más abajo, el maestro sigue en este tono: «Sin embargo, los erro-  
res a que ha llevado considerar aisladamente a Don Quijote son verda-  
deramente grotescos. Unos, con encantadora previsión, nos proponen  
que no seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invi-  
tan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para  
unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner  
nuestro ánimo más allá de ese dualismo vino sobre la tierra Cervan-  
tes» (37). Para mí estas palabras de Ortega y Gasset son muy acertadas  
en cuanto no se puede considerar aisladamente a don Quijote. Poco  
importa lo que nos proponen y a lo que nos invitan ciertos críticos;  
lo que no podemos hacer es aislar a don Quijote. Pero, ¿aislarlo de  
qué? o ¿de quién? Obviamente no lo podemos aislar de su contexto,  
de su ambiente, del libro del que es protagonista, y cuya autoría atri-  
buimos a Cervantes. Si no podemos o no deberíamos sacar a don Qui-  
jote del *Quijote*, y por lo tanto apartarlo del desfile de personajes  
mayores y menores, y de las múltiples aventuras, episodios y aconteci-  
mientos, esto implica que no deberíamos considerar ningún aconteci-  
miento, ninguna historia, como ajenos a la trama o acción principal  
de esta novela. Porque esta novela no es solamente la historia de un  
hidalgo, sino la representación de la vida. Cervantes no sólo crea un  
personaje, sino una historia simple y compleja a la vez, una historia  
que refleja la naturaleza y la vida humanas en toda su variedad y complejidad. Las primeras palabras del «Prólogo» son aclaratorias en  
cuanto a las intenciones de Cervantes: «Desocupado lector: Sin jurame-  
nto, me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del  
entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto  
que pudiera imaginarse» (1211). Para llegar a tales fines, Cervantes no

puede dejar cabida a que en otro libro, escrito o por escribir, se trate y se desarrolle algún tema, cualquier tema, de tal manera que pueda ensombrecer su propia obra o algún aspecto de su obra.

Edward Riley abre su artículo «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*» diciendo que «El problema de si se puede justificar o no la inclusión de los episodios o novelas juzgados por extraños a la acción principal del *Quijote* es, en el fondo, cuestión de reconciliar dos principios opuestos de la creación literaria, la variedad y la unidad» (209). Para mí, en el *Quijote* no existe tal problema, puesto que esta novela no es sólo la historia de un caballero, ni siquiera la historia de dos hombres, don Quijote y Sancho, y su entorno inmediato, sino la historia de lo que comunmente llamamos Vida. Sin embargo, Cervantes no escribe un tratado de filosofía; él crea una gran obra de arte, la mayor obra literaria. El ilustre maestro irlandés formula la siguiente pregunta que en seguida contesta: «¿Dónde se pueden trazar los límites entre la vida real y la ficción literaria? El gran problema para Cervantes es siempre el de la creación artística: cómo se hace de la materia cruda de la vida una obra de arte. Por eso las repetidas irrupciones de preceptiva literaria a través de su obra» (211). A mi modo de ver, esta ficción literaria en concreto, esta obra de arte está salpicada de vida, es la vida real. ¿De qué otra forma podríamos explicar la preocupación y la insistencia de Cervantes por la verdad y la verosimilitud? La verdad de esta novela y en esta novela consiste en tratar de todo, y tratar cada elemento de ese todo de la más variada forma posible, pero sería inverosímil que a los dos personajes principales les ocurriera de todo. De allí surge la gran variedad de temas y de personajes.

Salvador de Madariaga en su *Guía del lector del Quijote* dice: «Cervantes busca la variedad temiendo que la limitación del relato a los hechos de dos personajes acabe por producir monotonía», y poco más adelante añade: «Ello no obstante, esta súbita ebullición de cuentos y episodios del final de la primera parte no parece proceder de mera abundancia creadora. Antes bien, sugiere cierta vacilación del autor en cuanto a su argumento central. Cervantes parece aquí perder un momento el hilo de su verdadera historia, y dejar de ver con los ojos de la inspiración el desarrollo de sus dos personajes esenciales. La rápida sucesión de episodios que aparece en este lugar se me antoja "relleno" de autor cansado, alto en el camino de la creación, distracción y entretenimiento de una imaginación fatigada que quiebra en tareas menores un esfuerzo insuficiente para la tarea máxima» (78). Pero, ¿cuál es el argumento central del *Quijote*? ¿Es el idealismo frente al realismo o al materialismo? ¿Es la locura frente a la cordura? ¿Es la dualidad inherente en la naturaleza humana? ¿No es acaso la historia de dos hombres enfrentados con la vida, y la historia de la Vida en sí el argumento central de esta novela? ¿No contribuyen los episodios y los personajes aparentemente extraños a don Quijote y a

Sancho a la construcción y al desarrollo de estos dos personajes? Don Quijote y Sancho no se mueven en una burbuja de jabón, en un mundo ficticio y aséptico, sino en un mundo real donde ocurren cosas que tienen o no tienen que ver con ellos. Cervantes quiere describir el mundo y lo que ocurre en él, aunque lo que ocurre, a veces no tiene ninguna relación con los dos personajes principales. Y es que el ser humano no lo experimenta todo en la vida, pero no por eso lo «no experimentado», lo ignorado, no existe.

Cuando en el capítulo XXXI de la segunda parte, Sancho empieza a contar un cuento referente al problema gerárquico de dónde sentarse, don Quijote interviene con estas palabras: «— Tú; das tantos testigos, Sancho, y tantas señas, que no puedo dejar de decir que debes de decir verdad. Pasa adelante y acorta el cuento, porque llevas camino de no acabar en dos días» (1610). Opino que aquí hay una teoría de la novela, y es que la novela tiene que contar la verdad o lo que parezca o pueda ser verdad, y, como parte de esa verdad, hay que incluir detalles. La novela, como reflejo de la vida, contiene elementos externos a la vida de los protagonistas o de los personajes en general, que pueden considerarse «digresiones inútiles», como muchos puedan considerar, y de hecho consideran *El curioso impertinente*. Pero, la lectura o «audición» de una novela, con su consecuente dispensación o proporcionamiento de agrado, placer, disgusto, enseñanza o enriquecimiento espiritual, constituye en sí una digresión, una pausa en la vida normal, real del lector u oyente, por tanto, como reflejo de esta vida real, una novela intercalada en la vida de don Quijote, en su historia personal, y en la de los otros personajes oyentes, no puede considerarse sino como una digresión «pertinente», si no del todo necesaria. Esto, obviamente, se junta a la oportunidad y posibilidad que Cervantes tiene de contar otro tipo de amor, otra obsesión, otra historia verdadera, sin que tuviera, en cuanto a su trama o contenido, nada que ver con don Quijote, con Sancho o con los otros personajes relacionados directamente con ellos. Para que Cervantes hable de todos los tipos de amor, locuras, aventuras, penas, alegrías y vicisitudes, como lo hace él, es mejor y más verosímil que algunas o muchas de estas cosas no ocurran ni a don Quijote, ni a ninguno de los personajes directa o indirectamente relacionados con él. Es así como *El curioso impertinente* cae de lleno y encuentra su legítimo lugar dentro del *Quijote*, como el mismo *Quijote* cae de lleno y encuentra su legítimo lugar dentro de nuestra vida.

Según la teoría y preceptos cervantinos sobre la novela como reflejo de lo real o posiblemente real, don Quijote no asiste como oyente a la lectura de la historia de los amigos toscanos, ya que se va a la cama. La verosimilitud no consiste en sí en que don Quijote duerma — aunque eso también muestra lo humano de este caballero —, sino en que de este modo se suprime la posibilidad de su intervención; intervención que, si bien no podría alterar los hechos de tal



historia y por tanto relacionarse con sus personajes, ligaría ya de alguna manera la vida de don Quijote con la novela misma, y sí podría alterar el curso de la vida de nuestros protagonistas. Algo ocurre paralelamente a la vida de cualquier individuo — en este caso la narración y la vida de don Quijote — de lo cual dicho individuo no se percata, pero otros sí. Esta es la realidad; esta es la vida. Y lo de «posible» intervención lo digo porque a la vez hay ocasiones en que don Quijote podría intervenir de alguna manera, aunque sólo con una mínima observación, pero no lo hace. Este es el caso de la historia del cautivo, en la cual, al ser estimada como verdadera, nuestro hidalgo «ni saca, ni mete»; buen recurso del autor para dar a entender que si esta era historia verdadera, cómo sería la de «un soldado español llamado tal de Saavedra» que, según el cautivo, tendría entretenidos y admirados a los oyentes «harto mejor que con el cuento de mi historia» (I, XL, 1417).

Al analizar el cuento de la pastora Torralba y las palabras de Sancho relativas a que éste era un cuento *cierto y verdadero*, a pesar de que él no había conocido a la pastora en persona, Mauricio Molho dice: «Si se plantea el problema en términos de verdad, es decir, con mira a producir un relato *cierto y verdadero* en todos y cada uno de los acontecimientos que lo constituyen, entonces cada travesía de cada una de las trescientas cabras es en sí un elemento de la verdad, y requiere por tanto que se le relate como tal, so pena de alterar la verdad total de la historia. Hay que contar, pues, si se quiere ser cierto y verdadero, y por eso mismo Sancho afirma en su autoritaria conclusión «que allí se acaba [el cuento] do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de cabras»: en el terreno de la verdad, no hay lugar ni para el más leve error, propalador de la mentira» (226, 227). Esta tesis de Molho parece reforzar la mía en cuanto a la inclusión «pertinente» de *El curioso impertinente*, en el sentido de que la novela *El Quijote* contiene esta verdad; que se ha contado una historia sin que don Quijote la oyera, y sin que tuviera aparente relación con él. Una idea parecida expresa Julián Marías cuando escribe que «La historia del “Curioso impertinente” sirve para que se pueda recaer en la novela principal como si fuera la realidad» (308). Pero, de la misma manera que hay que contar la verdad y todo lo que se conoce, hay que omitir lo que se desconoce. La inexplicada reaparición del rucio de Sancho, y luego la nueva desaparición en el capítulo XXV, parece darnos a entender que el autor no es omnisciente, que, como en la vida, así también en la novela no nos enteramos de todo lo que ocurre a personajes que conocemos. Hay acontecimientos cuyos orígenes y procedimientos desconocemos, y hay además acontecimientos inexplicables. La falta de omnisciencia hace que esta historia sea más verídica, y que sus personajes aparezcan más vivos.

Para Cervantes, la novela, esta novela en particular, debe reflejar la vida, y es por eso que él no formula una teoría del amor, por ejem-

plo, no expone filosofías sobre lo que es o lo que debe ser el amor, sino que lo expresa y lo describe según se manifiesta en sus múltiples formas. No extraña, entonces, que *El Quijote* esté salpicado, si no repleto, de historias de amor. Amor tan variado y «desvariado» como hay seres humanos en el orbe. Este tema, el del amor, merece un estudio aparte, serio y detallado, pero vale preguntarse aquí por qué Cervantes introduce la historia de amor del cautivo y Zoraida, y, más aún, la de los jóvenes Luis y Clara y la del cabrero Eugenio y la humillada Leandra, que se enamora del «vistoso» soldado Vicente de la Roca, cuando ya nos había dado la historia de amor de don Quijote por Dulcinea, la del pobre Grisóstomo por Marcela, y cuando se extiende largamente con las historias de amor de Cardenio y Luscinda y de Fernando y Dorotea, y con el triángulo Anselmo-Camila-Lotario. ¿Serán estos cuentos o episodios mero «relleno» de autor cansado» como sugiere Salvador de Madariaga? Todos estos tipos de amores existen, son reales en la vida de los hombres, y Cervantes nos los quiere presentar tal como son. En el amor no hay conflicto de razas, de culturas ni de religiones, como tampoco hay edad. El amor no está vedado a los muy jóvenes; ellos lo experimentan de igual manera que los más mayores, y de hecho para ellos es muy real y a la vez doloroso. ¿No es el amor «adolescente» el que más dolor inflige? Los personajes de esta novela no son una representación teatral de una filosofía o una teoría propia del autor, sino que son vidas complejas y autónomas que se despliegan ante nosotros tal como ellos «quieren» ser. Es aquí que tenemos la novela moderna, la vida vivida por los personajes, o los personajes viviendo su propia vida, contrapuesta a un tratado filosófico y moralizador de cómo debería ser vivida la existencia de cada uno.

Si bien *El Quijote* es reflejo de lo que es la vida, al mismo tiempo es la historia de una vida, más bien de un hombre que ha decidido vivir, que quiere vivir. Don Alonso Quijana rondaba los cincuenta años; hombre maduro, pero no tan maduro como para ser senil, o como para abandonarse a la espera de la muerte, se da cuenta de que la vida que «tiene sentido» le discurre delante de los ojos, o en la mente, en su imaginación de lo que son los caballeros andantes. La actividad de cazador y de administrador de su hacienda viene a ser para don Quijote un «ir muriendo» cada día. La vida como es descrita en los libros de caballerías, él la quiere vivir. Don Alonso está atravesando una especie de crisis existencial. Quiere ser, no ya sólo hidalgo, sino «alguien», quiere alcanzar fama y gloria. No comparto la opinión de Ciriaco Morón Arroyo cuando dice de don Quijote que «Su propósito primero no es la fama, sino el hacer el bien; si busca la fama es solamente como medio para entrar gloriosamente en el palacio del rey e influir con más autoridad en el desfacimiento de los entuertos. Su móvil primero es la bondad, el bien por su propio valor» (205). Recordemos que no es hasta el momento en que Sancho se lo sugiere, que se le ocurre ir a servir al rey, pero sin antes haber adquirido experien-

cia y renombre. En el primer capítulo descubrimos el génesis de toda esta aventura: «En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama» (1220).

Es difícil creer que la bondad se aprenda, que este hombre la haya aprendido de sus libros. Creo más bien que en su alma había un germen, una predisposición, y que los libros de caballerías fueron una especie de abono. En la quema de los libros de don Quijote, el ama sugiere que es conveniente quemar también los libros de poesía, ya que con su lectura el hidalgo correría el riesgo de querer hacerse poeta. Seguramente un poeta de la bondad, si no tanto un buen poeta. Para alcanzar su fama e inmortalidad don Quijote ha elegido ser caballero andante y «enderezar el mundo», y aquel germen de bondad, aquella bondad «pasiva» necesita ponerse en acción. Tenemos así dos necesidades: una es la de alcanzar fama y eterno nombre, y la otra es la de hacer el bien. Las dos desembocan en una profesión, la de la caballería andante. De forma irónica y casi cínica, el desprecio del mal y de la injusticia por parte de don Quijote no significa aborrecimiento, sino necesidad y «volición» de estas plagas. Sin ellas don Quijote no podría existir como tal caballero andante, y es por eso que, como las raíces van en busca del agua, don Quijote va en busca de lo que le da vida, la aventura «enderezadora». No es de extrañar, entonces, que don Quijote se alegre al oír gritos de dolor que vienen del bosque. Lo que en un primer momento pueda parecer ejemplo de cinismo, no es más que el deseo de todos los hombres de ejercer lo que han sido llamados a ejercer. El médico necesita enfermos, el abogado pleitos, el policía crímenes. Argüir que la inexistencia de los males equivaldría a la «innecesidad» de los que los curan o evitan, sería volver a la utopía de un paraíso terrenal, un lugar donde todo lo que existe es bueno y eterno. Es así que 300 años más tarde, las palabras de Juan de Mairena vienen bien al caso aquí: «Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro "engendro de Luzbel en su caída", el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo no tendría nada que hacer. Y los poetas, tampoco» (1085). Es por eso que creo que la obra de don Quijote no es más que obra poética; poesía. Cuando no hay entuerto que enderezar o agravio que desfacer, se lo inventa. ¿No son los gigantes, los encantadores, los castillos, los ejércitos, los ruidos nocturnos, la doncella enamorada en la venta-castillo, el yelmo de Mambrino y la misma Dulcinea, unos hermosos poemas que en su conjunto forman

un poemario inmortal que es *El Quijote*? En sus andanzas y en cada aventura don Quijote está componiendo poemas. Como en el arte rupestre, donde el hombre de las cuevas creaba una pintura encima de otra, así don Quijote crea aventuras que son poemas. No importa el producto final, sino el acto creativo en sí. Y algunos de los más bellos y coloridos poemas son los que se crean en un estado de semiconciencia o de embriaguez, como en el caso de la decapitación de los gigantes-cueros. Si no hay aventura del bien no hay don Quijote, al igual que si abolimos el tiempo matamos al poeta. No es sólo un intento de «sobrevivirse» en la inmortalidad de la fama, sino de *vivir*. El que vive se sobrevive.

Para concluir diría entonces que *El Quijote* es representación de la vida, ya que en la novela Cervantes «derrama» vida, y es obra poética, en cuanto que don Quijote, como los poetas, vive creando su largo poemario, y crea para vivir; para sobrevivir.

#### OBRAS CITADAS

- Cervantes Saavedra, Miguel, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, decimosexta edición, 1970.
- Machado, Manuel y Antonio, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Plenitud, quinta edición, 1967.
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- Marias, Julián, «La pertinencia de "El curioso impertinente"» en *Revista*, Barcelona, 1954. Reimpreso en *Obras*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1959, pp. 306-311.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Morón Arroyo, Ciriaco, *Nuevas Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1976.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, El Arquero, octava edición, 1970.
- Riley, Edward, «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*» en *Anales Cervantinos*, Tomo V, 1955-56.

El poema es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo. El Quijote es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo. El Quijote es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo.

Para concluir, en la epígrafe que el Quijote es representación de la vida y que en la novela Cervantes «descubre» vida y es otra poética, en cuanto que don Quijote, como los poetas, vive creando su lenguaje poético y crea para vivir, para sobrevivir.

Para concluir, en la epígrafe que el Quijote es representación de la vida y que en la novela Cervantes «descubre» vida y es otra poética, en cuanto que don Quijote, como los poetas, vive creando su lenguaje poético y crea para vivir, para sobrevivir.

El Quijote es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo. El Quijote es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo. El Quijote es un mundo que se crea en el acto creativo, y en el acto creativo se crea el mundo.

Según se define en el prólogo de 1605, el libro de Don Quijote es «un hijo del entendimiento». Por medio de esta primera comparación se ofrece una explicación metafórica para definir el texto. Esta metáfora geneológica sirve en el prólogo para explicar la formación del texto. Una de las consecuencias fundamentales de esta definición del texto que aparece en forma de metáfora es la de establecer las bases para un diálogo en el prólogo sobre la formación y la validez de una narración ficticia. Para el desarrollo de este diálogo en el prólogo sobre la estética del texto literario, se emplea la semántica renacentista del problema de la relación del arte y la naturaleza.

DIANA ALVAREZ AMELL

### EL ARTE Y LA NATURALEZA: EL ESPACIO DE LA CREACIÓN EN EL PRÓLOGO DE DON QUIJOTE

Según se define en el prólogo de 1605, el libro de Don Quijote es «un hijo del entendimiento». Por medio de esta primera comparación se ofrece una explicación metafórica para definir el texto. Esta metáfora geneológica sirve en el prólogo para explicar la formación del texto. Una de las consecuencias fundamentales de esta definición del texto que aparece en forma de metáfora es la de establecer las bases para un diálogo en el prólogo sobre la formación y la validez de una narración ficticia. Para el desarrollo de este diálogo en el prólogo sobre la estética del texto literario, se emplea la semántica renacentista del problema de la relación del arte y la naturaleza.

En el prólogo del Quijote, esta polémica intenta explicar la función y la razón de ser del objeto artístico. Como se ha señalado antes, viene a ser un «metaprólogo» (Elias Rivers, 1983) en cuanto es un comentario sobre la creación literaria. Para dar cuenta del problema del origen y la legitimidad de la prosa en ficción, en este prólogo se emplean metáforas geneológicas y espaciales. De igual manera que la metáfora geneológica depende de la comparación y contraste del proceso procreador de la naturaleza con el proceso creador artístico, el espacio literario, el lugar apropiado para el arte, se expresa mediante metáforas que se basan en los conceptos del arte y la naturaleza. Como intentaré mostrar, mediante estas metáforas geneológicas y espaciales, se intenta dilucidar el problema del origen del texto. Este concepto del origen, tal como aparece en el prólogo, tiene el doble matiz de origen como principio espacial de la representación de imágenes — cómo y de dónde surgen las imágenes ficticias — y origen como principio de autoridad, es decir, la validez y el propósito de estas imágenes. Esta indagación acerca del principio de la escritura es, a juicio mío, la principal preocupación que aparece en este prólogo del Quijote, que sirve así de verdadera introducción a ese problema estético que reaparecerá con insistencia en el texto principal, cuál es la función de la literatura.

La primera afirmación que se hace en el prólogo acerca del texto, compara la relación de autor-texto, con la insatisfactoria y limitante de padre e hijo. A diferencia del «padre» del texto, que aparece como

personaje ciego y parcial («Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos...», 50) se presenta al lector como un personaje que por su distanciamiento puede ejercer su libertad: «ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado» (51). Ese libre albedrío que puede ejercer el lector frente al texto se opone a la relación entre el autor y el texto, que implica un vínculo regido por la fatalidad de la atadura entre padre e hijo, autor y texto.

El autor como contrapartida del lector es asignado un espacio textual limitante e inhibidor para la figura del autor-padre, que «engendra» el texto en la cárcel. Esta cárcel, el lugar incómodo y desapropiado se contrasta inevitablemente con la casa de la cual dispone el lector de su libertad; «estás en tu casa, donde eres señor della» (51). La «cárcel» del padre del texto se contraponen a la «casa» del lector. Las primeras diferencias saltan a la vista: la razón de ser de la cárcel es privar de la libertad. Existe la cárcel para que el encarcelado no esté en otra parte. Es por definición el lugar inapropiado, mientras la casa es el en donde se debe estar, el lugar propio por excelencia. Mientras el padre del texto ocupa el espacio marginal y desplazado de la cárcel, el lugar del lector es el espacio justo y céntrico. El contraste entre ambos es tan radical que si bien ambos espacios se contraponen, puede pasar desapercibido en lo que, en efecto, se asemejan. Ambos son espacios arquitectónicos, demarcados y limitados, en tanto están fuera de la esfera natural. Tanto las figuras del lector como la del «padre» engendrador del texto están circunscritas a un espacio arquitectónico que se contraponen a su vez al locus amoenus, espacio natural para la creación artística: «El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud de espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento» (50).

La paradoja inicial de la limitación del autor y la libertad del lector no se resuelve, por lo tanto, en la relativa sencillez de una oposición binaria. Si bien se establece una primera oposición binaria entre la cárcel del autor y la casa del lector, es para, a fin de cuentas, transformarla en una oposición algo más radicalmente distinto, al contraponerlos al tema clásico del lugar ameno, en el que subyace la oposición entre arte y naturaleza. Su presencia en el prólogo sirve para constituir una propuesta a cerca del ciclo de la creación literaria, puesto que quien engendra el texto, el texto mismo y el lector quien lo recibe — es decir, el ciclo en que se conforma la transmisión y la significación del texto literario, se produce dentro de los confines de la construcción artificial, no la natural.

En el prólogo se desarrolla este argumento compuesto por las figuras retóricas de la metáfora y la paradoja para explicar el proceso de la creación literaria y su recepción. La relación inicial en el prólogo

entre el autor y el texto ejemplifica esta circunscripción a la representación, pues aparece en la metáfora del «hijo del entendimiento». Esta relación primera resulta falaz, puesto que la relación inicial metafórica entre padre e hijo, autor y texto, se desarticula en la figura del padrastro y, por ende, el hijastro, lo que lleva la comparación metafórica primera a otro grado de substitución. El desplazamiento prosigue la metáfora del texto como hijo, en cuanto tiene como progenitora a la Madre Naturaleza, puesto que en el principio del prólogo, el orden artístico se somete a la inexorabilidad de las leyes de la naturaleza («Pero no he podido yo contravenir el orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante», 50). El curso de la producción del texto no puede «contravenir al orden de la naturaleza». El impasible orden natural tiene como producto desabrido «un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» (50). Esta representación de la naturaleza como madre ingrata se puede encontrar como tópico retórico en el manual de retórica de Quintiliano: «La naturaleza misma parece haber sido, no madre sino, madrastra» (March 68).

En el prólogo de Cervantes, la búsqueda por un principio se expresa en un lenguaje que traduce la experiencia literaria a términos del origen humano. Este afán por buscar una ascendencia materna y paterna para el hijo-texto lleva a la paradójica conclusión de un hijo sin madre protectora ni padre legítimo, es decir, un texto al parecer huérfano, ya que la Madre Naturaleza lo ha abandonado a su suerte y se le niega la paternidad del autor. El intento de buscar los orígenes textuales se remite a una metáfora de orígenes humanos que se niega a resolver el problema de esos orígenes al quedar en los confines de la metáfora, es decir, de lo representado. Los términos de la metáfora producen una contradicción cuando se trata de relacionarlos a sus referentes. Si en el prólogo se intenta explicar el origen del texto mediante una relación filial, esta metáfora conduce precisamente a la negación de esos orígenes, puesto que lo representado se agota en sí mismo si se intenta saltar a una «realidad» o referente fuera del texto. Las metáforas de «padre» y «madre» del «hijo-texto», tienen que referirse a otras metáforas, a las de «padrastro» y «madrasta», progenitores no naturales. Esta es la primera instancia de la solución que se ofrece de modo reiterado en el prólogo a la búsqueda de los orígenes: la metáfora y la paradoja llevan a establecer ese principio de la escritura en la representación.

De igual manera que la producción del discurso queda sumergida en una problemática estructura de representaciones paradójicas del texto y sus orígenes, el receptor pertenece también al ámbito de la representación. En primer lugar, viene a ser otro personaje más, al igual que la voz prologal y el amigo culto. Esa libertad con la que se le halaga que dispone, está circunscrita, pues el lector cuenta con una libertad condicionada por la representación. El lector dispone de su

libre albedrío «como el más pintado»; el lenguaje coloquial e intimista dispone, a fin de cuentas, del receptor y de su libertad como otra representación más entre las ya establecidas entre el autor y el texto. Desde el punto de vista de la semiótica, Elias Rivers (1983) señala: «The prologue to Part I establishes a level of formal play between implied narrator and implied reader that has been a challenge to actual readers, and writers, ever since» (108). Ese reto a la lectura del prólogo estriba en gran medida en la resistencia a aceptar la paradoja de una representación que se niega a representar fuera de sí misma. La consecuencia de la dialéctica entre el «padrastró» y el lector «pintado» implica la representación de la palabra impresa, es decir, símbolo e imagen. Esta regresión de representaciones es algo que se capta con paradójica lucidez en el cuento «Pierre Menard» de Jorge Luis Borges. En el prólogo del *Quijote* ya se reconocen los límites de la representación como único medio de acceso tanto a la creación como a la recepción del texto.

Esa exploración del origen del texto se expresa en el prólogo mediante la metáfora sostenida sobre la creación y su subsiguiente genealogía. En el prólogo, el acto literario se traduce obsesivamente al acto de engendrar. En esa prolongada metáfora hay una dilatada averiguación que busca explicar el principio del texto literario con la insistente comparación con «dar parto» o «dar a luz». En ambos actos, el natural y el literario, que producen una nueva entidad, ocurren procesos de transformación dentro de la continuidad en la creación de la nueva forma. El contrapunto entre la novedad de la prosa novelística y su relación con la tradición que conforma el texto es, a mi parecer, uno de los problemas fundamentales en el texto de la novela del *Quijote*. Esto se anticipa en el prólogo mediante la metáfora de la procreación y la genealogía. Esta metáfora se apoya a su vez en los conceptos del arte y la naturaleza, ubicuos en textos renacentistas. El subtexto de la metáfora cervantina tiene sus raíces intelectuales en el debate entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*. En el prólogo se establece una doble y problemática genealogía textual entre un orden natural y un orden literario a manera de investigación del problema de la configuración del discurso. Ese origen oscilante entre el orden natural y el orden del arte se traduce a una tensión entre el «orden de la naturaleza» que determina un discurso y un «ingenio» que urde la prosa literaria.

Las deficiencias del libro, se nos anuncia en el prólogo, son debidas al «orden de la naturaleza» que las determina, puesto que el «ingenio» humano no puede contravenir el orden natural. Al comentar sobre la función que tiene el concepto de la naturaleza en el pensamiento de Cervantes, Américo Castro llegó a la conclusión que en la obra cervantina ésta adquiere un sentido determinista.

En conjunto, la doctrina naturalista en Cervantes podría resumirse así: la naturaleza, mayordomo de Dios, ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defectos, que imprimen en cada individuo huellas imborrables y determinadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual. (169)

Sin embargo, el orden de la naturaleza que se invoca al comienzo del prólogo, cae sin duda, dentro de las reglas de la parodia que transforma, a juicio mío, ese determinismo. La burla es una especie de chiste literario, puesto que el producto del artificio humano que no contraviene el orden de la naturaleza, tiene como resultado la historia de una locura literaria, la que padece el protagonista. La relación de concordancia entre el arte y la naturaleza se ha transformado de manera marcada, pues la relación armónica lo es entre comillas al producir una irrupción del orden que, a su vez, constituye el texto literario. El orden de la naturaleza tiene como producto literario la narración de un desorden, pues es la historia de una locura.

Este cambio fundamental se ha llevado a cabo mediante la figura retórica de la paradoja. A base de los conceptos del arte y la naturaleza, se establece, entre la paradoja y la parodia, una doble genealogía, la natural y la literaria, que resulta problemática y, en la conclusión presentada, se vislumbra una apertura que raya en lo inconcluso. A fin de cuentas, el texto llega a una conclusión paradójica, puesto que afirma una autosuficiencia que reniega de su ascendencia, ya que despoja al libro de una herencia natural y literaria. Si bien se hace valer en sus propios términos, esos términos se cimientan en la deficiencia. El autor resulta «padrastró» de la obra, lo que le otorga el distanciamiento, de modo parecido al lector que queda exento de toda obligación, de igual manera como Aristóteles «nunca alcanzó» a ella. Antes de llegar a la conclusión que nos hallamos ante la arrogancia renacentista del autor, se debe recordar que el libro desde luego se define como género dependiente de la forma menos prestigiosa de la literatura, puesto que don Quijote es «luz y espejo de toda la caballería andante» (540). Sobre todo, se ha evaporado la figura del autor como autoridad, primero cuando se reniega de la paternidad del texto y luego cuando se enuncia la definición e intención por boca del «amigo culto», personaje estereotipo en los diálogos renacentistas.

Para el renacentista, no había ninguna tensión en la imitación de la antigüedad, las leyes de la naturaleza y la originalidad de la invención del artista (Kemp, 350). En *Don Quijote*, esos conceptos se contraponen estableciendo tensión entre ellos, puesto que se problematiza la función de la naturaleza en el arte, pues se insiste en su carácter artificial. En la indagación sobre la función de la autoridad del discurso, se desarticula el concepto de la autoridad textual al señalar esa retórica como estratagema literario en plena contradicción con sus propósitos expresos. Una representación ajena no avala la representación propia. El prólogo del *Quijote* muestra la búsqueda de la autoridad textual mediante la genealogía como lo que es: una tautología que pretende autorizar como verdad una representación que a lo sumo sólo puede ser una propuesta que se reconoce como una representación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Ed. Noguer, 1980.
- , *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1967.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 3 Tomos, Ed. Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1984.
- Darst, David H., «The Persistence of the *Exemplum* in Golden Age Thought», *Renaissance and Reformation*, 9 (1973): 58-64.
- Kemp, Martin, «From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts», *Viator*, 8 (1977): 347-398.
- March, David, *The Quattrocento Dialogue*, Cambridge: Harvard U.P., 1980.
- Rivers, Elias L., «On the Prefatory Pages of *Don Quixote*», *MLN*, 75 (1960): 214-21.
- , «Cervantes' Art of the Prologue», *Estudios literarios dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona: Ed. Hispan, 1974, 167-71.
- , *Quixotic Scripture: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Bloomington: Indiana U.P., 1983.

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

## LA PLUSVALÍA DE LA PALABRA EN EL QUIJOTE

0. La metáfora vagamente marxista del título de este trabajo pretende referirse a la característica general de toda una serie de recursos semánticos del *Quijote*, presentes en el nivel del discurso, el relato y la historia. En todos esos niveles me parece haber captado un mecanismo semántico análogo, basado en la reiteración del significado en significantes idénticos, o muy parecidos, que consiente al narrador la explotación a fines narrativos de lo ya dado en el relato; es como si el narrador fuera consciente del halo de sentido añadido que ciertas partes de la narración llevan en sí y decidiera sacarles el máximo partido en posteriores ocurrencias, con el objetivo de instaurar una forma de coherencia textual alternativa a la concatenación lógico-semántica de los episodios, comprometida por la estructura serial del relato<sup>1</sup> y la fundamental inmovilidad caracterial de los personajes<sup>2</sup>.

Todos los textos fundan su coherencia en la reiteración de los significados, en la reactualización parcial de la información dada para derivar de ella la nueva; el lector no ignora que éste es el objeto de estudio de la lingüística textual, de cuyos conceptos me serviré en esta ponencia para estudiar lo que he dado en llamar *plusvalía de la palabra* en el *Quijote*. Las narraciones constituyen una clase especial de textos, que se distingue por su peculiar criterio de distribución de la información; el relato organiza sus significados en estructuras jerárquicas, entre las que destaca por su peculiaridad la *superestructura*

<sup>1</sup> A mediados del siglo XIX discutía la unidad de la trama del *Quijote* J. Valera, «Sobre el *Quijote*: y sobre diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo», en *Obras escogidas*, tomo XIV (*Ensayos*), Madrid, Biblioteca Nueva, 1928, pp. 9-74, [p. 45]. Más tarde, ha sostenido las mismas tesis de Valera un ilustre crítico no cervantista como B. Croce (*Poesía antigua e moderna*, Bari, Laterza, 1941, pp. 247-256, [p. 255]). El estudio más completo del problema y sus implicaciones es el de F. Martínez Bonati, «La unidad del *Quijote*», en Aa.Vv., *El «Quijote» de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, 2ª reimpresión 1987, pp. 349-372; del mismo autor se puede consultar también «El *Quijote*: Juego y significación», *Dispositivo*, vol. III, n.º 9 (1978), pp. 315-336.

<sup>2</sup> En opinión de L. Sletsjõe (*Sancho Panza, hombre de bien*, Madrid, Insula, 1961), el Sancho de la segunda parte ha sufrido un cambio radical y repentino respecto al de la primera. E. Urbina (*El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 7-14) niega el crecimiento de Sancho e invierte los términos de la cuestión, sugiriendo que lo que se produce es una *sanchificación* del discurso, la omnipresencia discursiva de la parodia caballeresca. La transformación paulatina de don Quijote la pone en tela de juicio J. M. Martín Morán, «Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quiñote...», *Bulletin hispanique*, tomo 94, n.º 1 (1992), pp. 75-118.

formada por las acciones de los personajes y sus interrelaciones lógicas<sup>3</sup>, verdadero vehículo semántico que permite el deslizamiento del sentido desde la situación inicial hasta la inversión final de las relaciones y valores axiomáticos contenidos en la misma<sup>4</sup>. En el *Quijote*, las conexiones de tipo lógico entre las acciones de los personajes, la relación causa-efecto, pueden servir para ordenar las acciones de los personajes en el interior de cada episodio, pero no para relacionar los episodios entre sí; son raros los casos en que una escena se presenta como el origen de otra; y esto porque don Quijote no se deja influenciar por el resultado de sus actos; si no fuera así, debería haber desistido de su empeño a las primeras de cambio; no por nada, contra la inexorable continuidad lógica del mundo, don Quijote se ha inventado a los encantadores, elemento que introduce la solución de continuidad en el discurso *continuo* del mundo, para hacer de cada aventura un elemento *discreto*<sup>5</sup> lo que le permite no asimilar en su persona los resultados de sus acciones bajo forma de experiencia vital.

O sea, que mientras en una narración «normal» hallamos continuamente la constitución de lo ya sucedido como presupuesto lógico necesario para la existencia del elemento actual, en el *Quijote*, en cambio, esa presuposición lógica se limita, en la mayoría de los casos, a los constituyentes de la locura del caballero (superposición del mundo caballeresco sobre el mundo cotidiano), es decir, al presupuesto de existencia de don Quijote como personaje que ya se encuentra explícito en las escenas iniciales del relato<sup>6</sup>. El relato avanza por lo general

<sup>3</sup> Cfr. T. A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1986 [1ª ed. en esp. 1980], p. 53 y ss. Para C. Segre (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1983, p. 40 y ss.) la peculiaridad del texto narrativo consiste en la estratificación jerárquica de sus diferentes coherencias textuales.

<sup>4</sup> Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, [1ª ed. francesa 1966], pp. 324-25.

<sup>5</sup> De ahí que algunos críticos hayan puesto en duda la tesis del crecimiento paulatino de don Quijote en contacto con la realidad y sobre todo con Sancho, hasta llegar a la recuperación final del juicio (cfr. Valera, *op. cit.*, p. 146; P. E. Russell, «Don Quijote y la risa a carcajadas», (versión original de 1969), en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 406-440, (p. 436); M. Robert, «Robinsonnades et donquichoteries», en *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, pp. 131-234, (pp. 177 y 178); Martínez Bonati, «El Quijote: Juego y significación», *cit.*).

El papel de los encantadores en el relato de las aventuras de don Quijote ha merecido la atención de varios estudiosos entre los que se cuentan S. de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947, p. 131-2; H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1949, pp. 34-9; R. L. Predmore, «La función del encantamiento en el mundo del Quijote», *Anales cervantinos*, V, (1955-56), pp. 63-78; M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1981, [1ª ed. francesa 1966], p. 54; G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 150. Para R. Garaudy (*La poesía vivida: Don Quijote*, Córdoba, El Almendro, 1989, p. 29), los encantadores representan la alienación del capitalismo naciente contra la que don Quijote ya lucha.

<sup>6</sup> Según O. Ducrot (*Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Roma, Officina, 1979, p. 72), las presuposiciones existenciales no suelen formar parte del tema de los enun-

merced a un proceso de reiteración elíptica de lo ya dicho, asume los elementos narrativos pasados como puntos de apoyo que explican el presente; las situaciones se resuelven en la creación de un *objeto discursivo* — que puede ser la adquisición de una cualidad en el personaje, la variación de las relaciones interpersonales, el aumento de su grado de conciencia o autoconciencia, etc. — sobre el que el discurso se construirá a partir de entonces, sin que pueda ignorarlo. El proceso de continua referencia anafórica a esos objetos discursivos los eleva al rango de *referentes narrativos*, tal y como en el discurso cotidiano la anáfora remite a los *referentes textuales* que el acto de enunciación va creando<sup>7</sup>. El presente trabajo se funda en la premisa de que el tratamiento cervantino de los referentes textuales difiere sustancialmente del que acabo de exponer para el género narrativo. Cervantes trata los objetos discursivos constituidos por el relato saliéndose del esquema causal propio del género y repitiendo básicamente el acto constitutivo del mismo referente textual. Para comprobar esta hipótesis centraré mi atención en las formas de reiteración de significados que podrían originar los objetos discursivos, y más concretamente en todos aquellos casos en que el sentido de un elemento textual se expande hacia los demás elementos, se disemina en ellos o en una repetición con variantes de sí mismo.

1. El proceso de diseminación del significado en los significantes, de ampliación del campo semántico de la palabra a los elementos textuales contiguos, se aprecia, en el nivel del discurso, en la mayoría de los fenómenos retóricos que caracterizan la lengua literaria del *Quijote*; un breve repaso a los que H. Hatzfeld<sup>8</sup> y A. Rosenblat<sup>9</sup>, en sus estudios del estilo cervantino, consideran como más importantes nos ayudará a poner de relieve el concepto.

El abundante uso de sinónimos caracteriza la lengua del *Quijote*, como, por lo demás, la lengua literaria castellana de los siglos XVI y XVII<sup>10</sup>; he aquí algunos ejemplos:

ciados. La diversidad del *Quijote* en cuanto texto narrativo se aprecia también en este uso diverso de las presuposiciones.

<sup>7</sup> Sigo aquí la teoría de L. Karttunen, «Referenti testuali», en M. L. Conte [ed.], *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 121-147.

<sup>8</sup> H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1949.

<sup>9</sup> A. Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1971.

<sup>10</sup> La concepción isidoriana del estilo, filtrada a través de la obra de Fray Antonio de Guevara, influyó notablemente en la prosa del XVI y principios del XVII, como es sabido, hasta el punto de llegar a constituirse en modelo. Cfr. R. Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Austral, 1942, pp. 75-77; L. Terracini, «Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)», en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 87-228, [p. 109]; R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 303-314.

«Os aguardo y espero» (I, 4); «murasen y tapiasen» (I, 7); «sin hablalle palabra a Sancho y sin decirle esta boca es mía» (I, 30); «Rocinante melancólico y triste» (I, 43); «su fin y acabamiento» (I, 52); «se trueque, cambie, vuelva y mude» (II, 17); «no le toca ni ataño» (II, 22); «todo lo miraba y todo lo contemplaba» (II, 30); «no el falso, no el ficticio, no el apócrifo, sino el verdadero, el legal y el fiel» (II, 61); etc.<sup>11</sup>

La acumulación de sinónimos deriva hacia la de palabras o frases que expresan el mismo concepto de la primera pero con un ligero cambio semántico<sup>12</sup>; por ejemplo:

«Sancho... era el afligido, el desventurado y el triste» (I, 37); «el oidor quedó suspenso, confuso y admirado» (I, 44).

Un paso más en la disimilación semántica de los términos y nos hallamos ante los ejemplos de gradación:

«les rogó, aconsejó y persuadió» (I, 29); «Si te mandaran, si te pidieran, si te persuadieran» (II, 25).

El recurso llevado a su extremo da lugar a los casos de acumulación tumultuosa o *congerie*<sup>13</sup>:

«El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero; [...] de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre» (I, 45,497).

Otra modalidad de la diseminación del significado que H. Lausberg incluye, al igual que las anteriores, entre las *figurae per adiectionem*<sup>14</sup>, o sea, las figuras que repiten lo igual y acumulan lo diverso<sup>15</sup>, es la repetición de la misma palabra; don Quijote dice emocionado a su escudero:

— Juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos (II, 2).

La relajación del parecido fónico da lugar a la paronomasia, toma forma de diseminación del significante que atrae a su vez la del significado, de la que se encuentran numerosos ejemplos en el *Quijote*, no siendo el menos sobresaliente el de la respuesta del bachiller Alonso

<sup>11</sup> Para un listado más extenso, aunque ciertamente no exhaustivo, vid. Rosenblat, *op. cit.*, pp. 118-120.

<sup>12</sup> Hatzfeld, *op. cit.*, pp. 284-292, estudia los casos de sinonimia y lo que él llama *acumulación enfática* en un solo apartado titulado «acumulación».

<sup>13</sup> J. Cejador y Frauca (*La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»* Madrid, J. Ratés, 2 vol., 1905-6, I vol., p. 274) se refiere al mismo fenómeno con el nombre de *concatenatio*.

<sup>14</sup> H. Lausberg, *La retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967, vol. II, pp. 93-98.

<sup>15</sup> H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p. 120.

López a don Quijote, tras el consabido «es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios»:

— No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos [...], pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedaré agraviado para siempre; y harta desventura ha sido topar con vos, que vais buscando aventuras (I, 19,189).

Otra forma de repetición del mismo término, aunque elíptica y con relajación de la identidad semántica, es lo que R. Menéndez Pidal denomina *zeugma de agudeza*<sup>16</sup> para referirse a otro de los recursos que según él caracterizan la lengua del *Quijote*:

«llevando determinación de aventurarlo todo a la [aventura] de un sólo golpe» (I, 8); «os ruego que escuchéis el cuento, que no le tiene [el cuento, el fin], de mis desventuras» (I, 27).

El *zeugma* llega a unir, se sabe, frases separadas por la división de capítulos:

«le dejó ir a la buena hora (I, 3) [...] La del alba sería...» (I, 4).

La emersión elíptica del significado de la palabra final de un capítulo al otro lado de la división textual redundante en una mayor unidad del texto narrativo.

2. En el nivel puramente verbal del discurso, vemos que la diseminación semántica puede asumir valencias estructurales; en el plano del relato, como podremos constatar, ese uso de la plusvalía de la palabra como instrumento de coherencia textual se hará incluso más frecuente. El *Quijote* posee una estructura fragmentaria, serial, en la que los episodios mantienen relaciones de afinidad temática, pero no de derivación lógico-causal, como queda dicho más arriba; la aparición de un episodio en un determinado contexto no depende, en la mayoría de los casos, de la necesidad, sino de la probabilidad<sup>17</sup>. El autor ha elegido una estructura narrativa que tiene más puntos de contacto con la organización del paradigma que con la del sintagma<sup>18</sup>; la intención de pasar revista a los tópicos más manidos de los libros de caballerías

<sup>16</sup> R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Austral, 1991, pp. 29-32.

<sup>17</sup> Cfr. Martínez Bonati, «La unidad del *Quijote*», *cit.*, p. 352.

<sup>18</sup> Expongo aquí sintéticamente una de las ideas centrales de los siguientes trabajos: J. M. Martín Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Dell'Orso, 1990, pp. 206-225; «La coherencia textual del *Quijote*», en J. Canavaggio [ed.], *Actas del Coloquio «El nacimiento de la novela moderna»*, Publicaciones de la Casa de Velázquez, (en curso de publicación).



condiciona en tal sentido la estructura del relato, pues le impone la adopción de un sólo modelo de acciones que podríamos identificar con el nombre que su inclusión posterior en nuestro acervo lingüístico le reserva: la *quijotada*. Para subsanar los problemas de consistencia textual que se le planteaban, el narrador se vio obligado a echar mano de una serie de recursos de organización del relato alternativos, algunos de los cuales creo que pueden ser agrupados bajo la etiqueta de la diseminación semántica.

Muchas veces un personaje cuenta una historia, lee un manuscrito, enuncia un discurso, habla empleando conceptos desusados en él, etc.; otro personaje, entonces, o el mismo que ha hablado, o el narrador, da su opinión sobre lo que acaba de oír o decir; la diseminación de significados del primer elemento en las apreciaciones posteriores de un personaje lo cohesiona con el todo. La acogida por parte del narrador de esas apreciaciones en la narración se asienta sobre el presupuesto de que forman parte de un diálogo subrepticio con la supuesta opinión del lector; el juicio del personaje previene la reacción del lector, la sugiere, intenta ahorrarla en los cánones de textualidad del relato, integrarla en la misma coherencia global<sup>19</sup>. Así por ejemplo, el discurso de la Edad de Oro que don Quijote pronuncia ante los boquiabiertos cabreros podría pasar por alegato serio, exposición de uno de los tópicos literarios de la época, si el comentario posterior del narrador, subrayando lo inadecuado del momento y los interlocutores («Toda esta larga arenga — que se pudiera muy bien escusar — dijo nuestro caballero [...] y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros» (I, 11,115)), no invitara a situarlo bajo el mismo foco de despiadada luz irónica que ha venido iluminando los actos del caballero.

El cura, en su glosa final de *El curioso impertinente*, encauza su interpretación por los derroteros de la moral contrarreformista, como no podía dejar de hacer en cuanto representante del clero:

— Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudierase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta (I, 36,400).

El reparo moral del sacerdote se escuda en la inverosimilitud del resorte principal de la trama:

— No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo (ibidem).

<sup>19</sup> El autor de un texto disemina en él una serie de instrucciones de lectura que aseguran la interpretación correcta del mismo; cfr. M.E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 80-82; S. J. Schmidt, «Teoría del texto e pragmatología», en Conte, (ed.), *La linguistica testuale*, cit., pp. 248-271, [p. 260].

La apostilla de Pero Pérez obtiene, creo, el resultado opuesto al de su presunta intención — es decir, obtiene la inclusión de *El curioso impertinente* en el mismo mundo referencial del *Quijote* —, pues si toda la crítica que se le puede hacer desde un punto de vista técnico es ésa, no cabe duda de que un lector menos riguroso en lo referente a la ortodoxia que el cura puede — y podía — pasarla por alto, a la vez que, distraído por el juicio del sacerdote, deja de lado el problema principal, es decir, el hecho de que se trata de un relato interpolado.

La valencia exquisitamente estructural del recurso se manifiesta en los casos en que la intervención final de un personaje hace compatible con el relato una interpolación hasta cierto punto incongruente, como puede serlo la de la *Canción de Grisóstomo*; terminada su lectura, Vivaldo alaba la composición y señala su incongruencia con la historia de los desgraciados amores del pastor «porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia» (I, 14,140), sin que nunca Marcela hubiera hecho nada por ausentarse de él, ni provocarle los celos, ni infundirle sospechas. Toma entonces la palabra Ambrosio, el amigo del suicida, y contesta a los reparos de Vivaldo con su testimonio personal. El narrador se apercibe de la falla lógica que se viene a crear en la trama pastoril con la inserción del poema preexistente<sup>20</sup> e intenta colmarla con la intervención de uno de los personajes, a costa de modificar la historia de los nobles cimarrones con la alusión a un episodio no narrado. Lo interesante desde nuestro punto de vista es que el narrador recurre a la apostilla de los personajes, al *diálogo metatextual* de ellos para construir la unidad de la trama, que es, al fin y al cabo, la misma operación realizada por el cura para *El curioso impertinente*.

En las demás narraciones interpoladas, desde el momento en que «son casos sucedidos al mismo don Quijote» (II, 44,907) y no «están como separadas de la historia» — según dice el propio Cide Hamete —, no necesitan de ningún artificio que las adhiera al relato principal; en otras palabras, los juicios de los personajes como colofón de los sucesos narrados siguen estando presentes, pero limitados al aspecto estético; aun así, se puede decir que siguen explotando la plusvalía de significados de la palabra cervantina en la construcción de una coherencia de sentido superior: el juicio estético exige la constitución del microtexto analizado como signo lingüístico cargado de sentido global, denso de significados, cuya *macroestructura*<sup>21</sup>, reconstruida por vía

<sup>20</sup> Recuerdo al lector que en la Biblioteca Colombina de Sevilla existe un manuscrito fechado con anterioridad al *Quijote* que contiene la misma canción con variantes.

<sup>21</sup> Este es el término que utiliza T. A. Van Dijk (*Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 195-238; *Estructuras y funciones del discurso*, cit., pp. 43-57) para referirse a la organización jerárquica profunda de los temas que componen un texto, y que podría ser identificada, como algunos estudiosos han hecho (cfr. B. Garavelli Mortara, *Aspetti e problemi della linguistica testuale*, Torino, Giappichelli, 1974, p. 54), con la estructura profunda del texto.

estética por el narrador o algún personaje, solicita del lector la conexión temática o estructural con los otros elementos textuales. Y así, el relato del cautivo suscita el comentario admirativo de don Fernando, incluso en lo que respecta al «modo de contarle» (I, 42,466), del mismo modo que las desventuras de Cardenio y Dorotea (I, 27,297) habían merecido la conmiseración del autor ficticio, etc.

Claro que a veces las consideraciones de tipo estético pueden condicionar la interpretación de todo un episodio. He aquí un ejemplo: el gobierno de la ínsula Barataria parece concebido como una burla, aunque de ella no tenga más que el marco externo, la ambientación de la tal ínsula en un pueblo perdido de Aragón, o el nombre mismo del lugar («ínsula Barataria, o ya porque el lugar se llamaba Baratario, o ya por el barato con que se le había dado el gobierno» (II, 45,916)), o la privación de la comida por la intolerancia de Pedro Recio (II, 47), o la audiencia concedida al futuro suegro de Clara Perlerina (II, 47), o el asalto que pone fin a la burla misma (II, 53). En la sustancia el gobierno de Sancho no rebaja al personaje, ni lo hace víctima de lo que después (y antes) resulta calificado como burla<sup>22</sup>; más de una vez los otros personajes se asombran de la capacidad de gobierno del escudero (II, 45,921,923; II, 51,970), al que el narrador llega a encumbrar como paradigma del buen gobierno basado en la virtud natural y libre de prebendas y favoritismos (cfr. II, 51,976); eso para no hablar de la glorificación del personaje ínsita en la realización de sus sueños. Y sin embargo, después de terminada la secuencia de juicios y arbitrios del excelente gobernador Sancho Panza, el narrador reafirma la cualidad de burla de todo el episodio «no quedaron arrepentidos los duques de la burla hecha a Sancho Panza del gobierno que le dieron» (II, 56,1006), es decir, adapta todo el episodio, una vez sucedido, a las características actanciales de Sancho; aquí tenemos un caso más de modificación *a posteriori* de un episodio gracias a la reorientación de los significados conclusivos del mismo, ínsita en la explotación de la plusvalía de la palabra.

Encontramos también el mismo uso instrumental de la plusvalía de la palabra — bajo forma de opiniones de los personajes o del narrador respecto a un elemento textual — en los casos de rehabilitación

<sup>22</sup> Todo lo cual no empece para que el episodio de la ínsula pueda ser considerado, como hace A. Redondo («Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1978, pp. 39-70, [pp. 52-53 y ss.]; «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», en *Anthropos*, n° 98-99, julio-agosto 1989, pp. 93-97), como una derivación de la tradición carnavalesca: algunos nombres, roles y caracterizaciones señalan claramente su origen; todo el gobierno, incluso, se puede ver como la imagen dignificada del gobierno del rey de Carnaval, en lo que respecta a la parafernalia y tratamientos. Pero las sentencias de Sancho, procedentes sin duda del folklore como tantas veces se ha dicho, no son de burlas, ni tampoco son representaciones, sino genuinas manifestaciones del buen juicio del escudero, quien no por nada pertenece, también él, a la tradición folklórica que le asigna como característica fundamental la del *tonto-listo reversible*.

de un personaje en su congruencia momentáneamente perdida. Es lo que parece suceder con la precoz Clara, muchacha conceptuosa donde las haya, a la que un tácito comentario maternalista de Dorotea devuelve a la ingenuidad de sus 16 años («no pudo dejar de reírse Dorotea oyendo cuán como niña hablaba doña Clara» (I, 43,447)). O con el rústico cabrero que cuenta la historia de Leandra, cuya discreción en el hablar y en el contar merece la intervención final del cura para hacerla minimamente aceptable por el lector, pues «había dicho muy bien el cura en decir que los montes criaban letrados», porque el narrador estaba «tan lejos de parecer rústico cabrero cuan cerca de mostrarse discreto cortesano» (I, 52,549). O con el sentencioso Sancho de II, 5 que alecciona sobre la vida y el mundo a su mujer, sin mirar en lo que debe a su ignorancia; claro que la premisa del traductor, que advierte al lector sobre la autenticidad del capítulo, le deja campo libre para explayarse sobre cualquier tema y a cualquier altura de conceptos; ese poder sobre el aldeano parece tenerlo también el gobierno de la ínsula, si debemos dar crédito a la explicación que ofrece el narrador de las inauditas dotes lingüísticas del escudero («todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente, y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves, o adoban, o entorpecen los entendimientos» II, 49,947), las mismas dotes que más adelante harán exclamar a don Quijote «muy filósofo estás, Sancho [...]; muy a lo discreto hablas; no sé quién te lo enseña» (II, 66,1086). O con don Quijote, cuando consiente la insolencia de Sancho después de su relación sobre lo sucedido en la cueva de Montesinos («las vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido», II, 24,761); se encargará el Primo de devolverle a su coherencia personal con una explicación pseudopsicológica: «del contento que tenía de haber visto a su señora Dulcinea del Toboso, aunque encantada, le nacía aquella condición blanda que entonces mostraba» (II, 24,762). También los duques, tan fuera del decoro de su clase social, necesitan la intervención *a toro pasado* de Cide Hamete para subsanar su posible inverosimilitud («no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II, 70,1110)).

Se deja entrever en este manojo de ejemplos la misma concepción del relato, la misma idea inestable de la consistencia referencial del mundo representado; los *objetos del discurso* no permanecen encerrados dentro de sus barreras constitutivas, en el interior de las membranas que los separan y los relacionan con los demás en función de un sistema de atributos individuales establecido; todo puede cambiar, puede transformarse momentáneamente su equilibrio interno en desequilibrio, en aras casi siempre de una mayor libertad compositiva. En todos estos ejemplos el narrador corrige un elemento textual, una característica de un personaje, etc., para hacerlos compatibles con el canon textual o con las normas del decoro; primero explota para sus

finos compositivos la infracción y después la reduce con una intervención explícita; primero inventa y compone libremente y luego integra todo en la dinámica textual. Cervantes concibe el discurso como un mecanismo con capacidad de *autorregulación*<sup>23</sup>, que puede restablecer sus parámetros iniciales utilizando sus propios medios, sin necesidad de la intervención extemporánea del demiurgo autor. En los ejemplos vistos hasta ahora y en los que vendrán, el autor hubiera podido volver atrás en el relato y modificar la concepción del mismo, plantear nuevas coordenadas iniciales para los episodios y los personajes implicados; no lo hace porque tiene plena conciencia de las posibilidades de autorregulación del medio que está utilizando.

En algunos casos, la corrección sobre la marcha se hace patente en el discurso narrativo: el cabrero que cuenta las locuras de Cardenio a don Quijote y Sancho lo identifica con la sombra fugaz que ellos habían vislumbrado, sin que nadie lo haya puesto al corriente de la cosa; pero entonces interviene el narrador para aclarar que «ya le había dicho don Quijote cómo había visto pasar aquel hombre saltando por la tierra» (I, 23,243). El narrador, en la presentación de Palomeque el ventero, había pasado por alto el hecho de que fuera cuadrillero de la Santa Hermandad, pero, cuando nace la contienda entre sus cofrades y don Quijote (I, 45,499), lo declara, tardíamente, para permitirle participar en la reyerta general. Don Quijote, en la cueva de Montesinos, para satisfacer las necesidades de su menesterosa señora, se deshace magnánimamente de los cuatro reales que Sancho le había dado para limosnas (II, 24,760) a hurtadillas del narrador. El cual tampoco había dejado constancia de las nuevas que Tomé Cecial le trae a Sancho sobre su familia, y que Sancho usará como prueba de la identidad de su vecino ante don Quijote (II, 16,688). Cuando la corrección afecta a las acciones de los personajes, cuando tiene por finalidad completar el cuadro de las mismas, Cervantes se limita a hacer uso de un recurso típico de cualquier narración; lo es menos que permita que sus personajes contradigan sus proyectos, y así Pero Pérez, el cura, podrá cambiar de opinión sobre su incipiente carrera dramática y entregar el disfraz de doncella menesterosa al barbero (I, 27,287); el viaje a Zaragoza será cancelado (II, 59,1035), como para subrayar que la posibilidad de transformación del plan narrativo, de negación del proyecto original, es un motivo de identidad del verdadero *Quijote*<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cervantes adecúa la estructura y el tema del libro a sus desarrollos y arrepentimientos, igual que el mecanismo de autorregulación de los sistemas; es lo que sostiene C. Segre, «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*», en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219, [p. 184].

<sup>24</sup> Esta capacidad de reorientación del programa diegético es una característica general del *Quijote* que algunos cervantistas han confundido con la falta de un plan narrativo. Cfr. Madariaga, *op. cit.*, p. 85; M. Van Doren, *La profesión de Don Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, [1ª ed. inglesa 1958], p. 108; E. Moreno Báez, «Arquitectura del *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 269-285, [p. 271]; Rosenblat,

Cervantes no vuelve atrás para borrar o corregir; prefiere alterar el rumbo narrativo con una nueva escena en la que se descabala el programa anterior. La corrección sobre la marcha le permite al narrador montar un nuevo episodio sobre un elemento ya dado por el relato, como, por ejemplo, sucede en el caso de la bacía de barbero que había de ser yelmo de Mambrino: primero había sido destruida por uno de los galeotes con «tres o cuatro golpes en las espaldas de don Quijote y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos» (I, 22,231), y luego reutilizada como objeto de la discordia en la venta de Palomeque (I, 44) cuando el barbero volvió por lo que era suyo; la milagrosa restauración de la bacía hay que atribuírsela a los poderes taumatúrgicos de la palabra de don Quijote:

— Pero dime, Sancho, ¿traes bien guardado el yelmo de Mambrino, que ya vi que le alzaste del suelo cuando aquel desagradecido le quiso hacer pedazos? Pero no pudo (I, 25,259).

Un *referente textual*, que había sido fatigosamente constituido por el protagonista en singular batalla por su posesión, desaparece del mundo referencial del texto a causa del desarrollo de un episodio. Pero, con olímpico desprecio de la dinámica narrativa del discurso que impone que se acepten como *objetos discursivos* los resultados de las acciones de los personajes, el narrador restituye su vigencia textual a la bacía/yelmo merced a una reinterpretación de don Quijote de lo establecido por sus propias palabras: la ampliación del espectro semántico del discurso consiente la alquimia del episodio.

La misma despreocupación por la inalterabilidad de los objetos discursivos se aprecia en las numerosas incongruencias narrativas del relato; en ellas Cervantes se desentiende de la coherencia debida al *pasado* de la narración y propone su corrección según las conveniencias del momento. Sucede con la biblioteca de don Quijote que primero es reducida a cenizas en un auto de fe (I, 6) y luego tapiada (I, 7), porque el narrador necesita que desaparezca el espacio físico que contiene los libros del caballero; las escopetas de los guardianes de los galeotes eran dos y se reducen a una cuando don Quijote se abalanza sobre el

*op. cit.*, pp. 343-4; R. M. Flores, «Cervantes at work: the writing of *Don Quixote* Part I», *Journal of Hispanic Philology*, III, 1979, pp. 135-160, [p. 158]; D. Eisenberg, *A Study of Don Quixote*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, p. 200. Se opone rotundamente a esta opinión E. Orozco Díaz, *¿Cuándo, dónde y cómo se escribió el «Quijote» de 1605?*, Granada, Curso de Estudios Hispánicos (Universidad de Granada), 1980, p. 42. M. Menéndez Pelayo («Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo I, pp. 255-420, (ed. de E. Sánchez Reyes), en *Obras completas*, volumen VI, (ed. de M. Artigas), Madrid, CSIC, 1943, pp. 323-356, [p. 337]) había reaccionado contra lo que él llamaba «vulgaridad crítica» porque según él Cervantes no improvisaba lo que escribía, como sugieren las correcciones al manuscrito Porras de la Cámara presentes en la versión definitiva de las dos *Novelas ejemplares* que contiene, y la II Parte del *Quijote*.

escopetero (I, 22); don Quijote en un primer momento cree haber vencido al gigante Pandafilando (I, 35), pero luego vuelve a aceptar el desafío (I, 46), para seguir manteniendo en su papel caballeresco a Dorotea; en la venta de Palomeque anochece y se cena dos veces (I, 42), para que los parroquianos puedan seguir de sobremesa; don Quijote y Sancho niegan haber visto nunca a Dulcinea (II, 9), contra lo afirmado en repetidas ocasiones (I, 25), porque la situación requiere el desconocimiento de la ubicación de la casa de la doncella; Sancho primero sabe (II, 4) y luego no (II, 58) lo que significa «Santiago y cierra España» y lo pregunta jocosamente a don Quijote, tiene (I, 15,152) y no tiene espada (II, 14), sabe (II, 36) y no sabe firmar (II, 51,970), hace (II, 51) y no hace constituciones en la insula (II, 55), primero es pastor de puercos y gansos (II, 42,898) y luego de cabras (II, 52,982); el caballero del Verde Gabán ve como disminuye su familia de varios a un sólo hijo (II, 16); las justas de Zaragoza se han de celebrar «de allí a pocos días» (II, 4), luego falta aún mucho tiempo (II, 36), etc. En todos estos casos el narrador se sirve de la ampliación del área semántica de la palabra discursiva para recuperar referentes textuales del pasado y modificarlos en función de las exigencias actuales del relato. Pero tal vez donde más productivo se manifestó el recurso sea en la recuperación tardía del burro y los escudos de Sancho: al principio de la II parte (II, 4) el narrador reintegra a la I, a distancia de 10 años, dos de sus referentes textuales que le habían sido escamoteados por diversos motivos: el primero es el episodio de la desaparición del rucio de Sancho, presente en las alusiones de los personajes de la I parte, aun no figurando entre los referentes constituidos por el texto mismo; el segundo el balance de la utilización de los 100 escudos hallados por Sancho en la maleta de Cardenio.

La misma estrategia narrativa de recuperación y transformación de objetos discursivos es utilizada por Cervantes para reactualizar personajes que ya han aparecido previamente. Reafloran a la superficie del relato, junto con sus inglorias vicisitudes con don Quijote, Andre-sillo (I, 31), el criado de Juan Haldudo (I, 4), y Tosilos (II, 67), el servidor de los duques que debería haber combatido contra don Quijote por la hija de doña Rodríguez (II, 56); en la reaparición de los dos jóvenes se aprecia el mismo recurso conclusivo de un episodio, con una especie de apelación en última instancia para corregir un resultado demasiado positivo para don Quijote, dado que los dos vuelven a comunicarle el fracaso de su intervención: Andrés fue apaleado y despedido por su amo, y Tosilos fue apaleado y privado de la mano de la doncella. Reaparece también el barbero del baciuelmo (I, 44-45) en la venta de Palomeque para sufrir una burla colectiva y recuperar lo perdido. El relato va creciendo en paralelo con los episodios anteriores, recordando lo ya dicho y modificando en parte sus contenidos explícitos; prefiere correr el riesgo de la reiteración a inventar nuevas situaciones.

### 3. La explotación de la plusvalía de sentido de la palabra, en el nivel

de la historia, consiente al narrador la doble actualización del mismo esquema de situaciones, dando así lugar a paralelismos más o menos explícitos entre algunos episodios. Bastante antes del final de la I parte, la batalla de los cueros de vino (I, 35) reproduce con todo lujo de detalles una escena de la que había sido testigo la sobrina de don Quijote:

— Muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla (I, 5,67).

Nos bastará con colocar en las paredes de la venta de Palomeque unos cueros de vino tinto y sustituir el sudor de don Quijote por el vino para hallar en la sobrina ciertas dotes de maga y hechicera.

A veces la semilla que germina tardíamente es todo un episodio, como, por ejemplo, el de los amores de Grisóstomo y Marcela (I, 12-15), que, a mi ver, hace brotar la planta paródica de la historia de Leandra (I, 51): las dos protagonistas se echan al monte para huir de la elección entre sus muchos pretendientes, pero terminan por llevárselos tras ellas en arcádico cortejo. El mismo impulso censor del cura contra los libros de caballerías, que le había llevado a dar al fuego la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6), esta a punto de arrebatarlo por segunda vez contra la ínfima biblioteca de Palomeque (I, 32). La visita de la princesa del castillo es aventura vivida por segunda vez por don Quijote, como él mismo asegura, cuando la misma princesa de su mal primero, la Maritornes que visitaba al arriero de Arévalo (I, 16), vuelve a causárselo en la burla de la mano atada (I, 43-44). Una procesión de hombres en hábitos religiosos había azuzado los irrefrenables ímpetus caballerescos de don Quijote en la aventura del cuerpo muerto (I, 19), y vuelve a azuzarlos en el episodio de los disciplinantes (I, 52), pero ya no consigue suscitar en él más que un impulso didáctico para con Sancho en el de los labradores que trasladan las imágenes sagradas a su pueblo (II, 58).

La I parte lanza sus vilanos hacia el terreno de la segunda y subraya su ascendencia semántica sobre ella. El encantamiento de Dulcinea (II, 9-11) reelabora la disputa que había nacido entre don Quijote y Sancho a raíz de la embajada a Dulcinea (I, 31), sólo que invirtiendo las posiciones: ahora es don Quijote quien se empeña en rebajar a un plano material a la encumbrada princesa que le pinta Sancho. La visita nocturna de la doncella del castillo, tan productiva en la I parte, vuelve a dar sus frutos en la II en el episodio de la serenata de Altisidora (II, 44)<sup>25</sup>. La descomunal batalla de don Quijote contra los dos reba-

<sup>25</sup> Ambas situaciones responden a: «las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros, y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías [don Quijote] habla leído» (II, 44,913).

ños de ovejas (I, 18) extiende su radio de influencia semántica y se propone como modelo estructural de la aventura de los toros (II, 58) y de la cerdosa aventura (II, 68): en las tres don Quijote y Sancho pagan la osadía de haber querido afrontar todo un rebaño de ganado que han esperado a pie firme.

Y limitándonos exclusivamente a la II parte encontramos la misma capacidad de reemerger a la superficie del relato de algunos episodios. El propio Sancho establece un parentesco entre el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos (II, 23-24) y su caída en la sima, camino del palacio de los duques (II, 55,999). Don Quijote y Sancho manifiestan la misma dependencia de las respuestas de dos interlocutores con poderes mágicos — el mono adivino de Maese Pedro y la cabeza parlante de don Antonio Moreno — a las mismas o similares preguntas que ellos les plantean sobre la cueva de Montesinos y la mujer de Sancho (II, 25,773-4,777, y II, 62,1061). La escena de la fingida muerte de Altisidora (II, 69) reproduce la escenografía de la aparición de Merlín en la cacería de los duques (II, 34-35): oscuridad, máscaras, personajes elevados por encima de los otros por un escenario (un carro o un catafalco), voces de ultratumba o míticas (Radamanto y Minos) que imponen la condición física del milagro, es decir, los azotes de Sancho en ambos casos.

La historia de Claudia Jerónima (II, 60) podría ser una especie de reelaboración de los amores de Basilio y Quiteria (II, 20-21): los motivos centrales son los mismos, resolución de un caso de infidelidad amorosa, derivante del matrimonio secreto, con declaración de los verdaderos sentimientos y consiguiente matrimonio *in articulo mortis*; en los dos casos la infidelidad es más aparente que real, según revela la confesión final, y en los dos casos el juego entre apariencia y esencia ofrece el desenlace: para Basilio el juego está en que parece que él se muere, para Claudia en que parece que Vicente le es infiel; en el caso de Basilio el juego es voluntario, es «industria», y por eso obtiene su buen fin; en el de Claudia el juego es involuntario, un error de perspectiva, y provoca el final trágico<sup>26</sup>.

El recurso de diseminación semántica en otros elementos textuales empieza a tener visos de *intratextualidad* en estos últimos casos en que el reciclado de un viejo elemento se manifiesta a nivel estructural. El discurso narrativo se significa a sí mismo; pero no alcanza aún la *autorreferencialidad*: las palabras no se significan a sí mismas sino a las palabras anteriores; la unión entre significante y significado es *oblicua*, se ha desplazado con esa reemergencia de lo narrado en las palabras de los personajes. Es el mismo papel que le corresponde a la anáfora en el discurso<sup>27</sup>: expresa *correferencialidad* y señala

<sup>26</sup> El tratamiento cervantino del error moral prevé un desenlace trágico; cfr. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 118, 124, 144.

<sup>27</sup> Cfr. G. Brown, y G. Yule, *Análisis del discurso*, Madrid, Visor, 1993 [Cambridge, University Press, 1983], p. 238 y ss.; Conte, *Condizioni di coerenza*, cit., pp. 21 y ss.

miento. La función deíctica, de señalamiento, se halla implícita en los numerosos casos de anticipación de episodios puestos de relieve por la crítica<sup>28</sup>; por ejemplo, la anáfora resulta evidente en el caso del yelmo de Mambrino, que había sido constituido como referente textual por don Quijote mucho antes de que el narrador se decidiera a aceptar la sugerencia del personaje: don Quijote lucha gallardamente por la conquista del yelmo de Mambrino en I, 21, tal y como había anunciado cuando hizo el voto de conducir la misma vida que el marqués de Mantua sin «comer pan a manteles ni con su mujer folgar» hasta no haber conseguido el yelmo de Mambrino (I, 10,108). Lo mismo se puede decir del episodio del bálsamo de Fierabrás (I, 17) y su preanuncio en palabras de don Quijote a Sancho (I, 10,107). Don Quijote recuerda la penitencia de Amadís en Peña Pobre (I, 15,153) mucho antes de que se le ocurra poner en práctica lo que su paradigma caballeresco le susurraba (I, 25). La bajada a la cueva de Montesinos (II, 22) parece una ampliación del germen diegético sembrado por el bachiller Sansón Carrasco cuando, bajo la apariencia de Caballero de los Espejos, narra a don Quijote sus correrías por toda España y entre ellas la muy singular aventura de la sima de Cibra (II, 14,674). Los duques se diría que se dejan inspirar para la burla de Clavileño (II, 41) por su conocimiento de la I parte; concretamente parecen recoger una sugerencia indirecta del propio don Quijote a coloquio con el canónigo de Toledo, cuando menciona la historia de Pierres y la linda Magalona y el caballo volador dotado de clavija direccional (I, 49,534)<sup>29</sup>. La aventura del barco encantado (II, 29) existía ya como referente textual en la relación de posibles aventuras caballerescas hecha por don Quijote al cura y el barbero (II, 1,586).

4. El relato se desarrolla aceptando como estímulos partes del propio relato, escenas condensadas que luego serán convenientemente ampliadas. Un elemento textual reaparece en el discurso con su carga semántica, con las connotaciones que su primer contexto le ha adjuntado, para desplegar su potencialidad narrativa latente; su reaparición implica la adecuación a la circunstancia actual y, en consecuencia, la transformación de algunos de sus componentes. Es decir, la plusvalía semántica produce frutos a costa de alterar la apariencia del elemento implicado, aunque no su esencia. El ejemplo más claro de lo que digo lo tenemos en el continuo rebrote de los eventos en el discurso; raramente un episodio vivido por don Quijote y Sancho agota su sentido en sí mismo; la conversación posterior entre amo y escudero se

<sup>28</sup> Cfr. J. B. Avallé-Arce, y E. C. Riley, «Don Quijote», en Aa.Vv., *Suma cervantina*, ed. de J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Book, 1973, pp. 47-79.

<sup>29</sup> 29 Avallé-Arce y Riley (*op. cit.*, pp. 63-6) mencionan otros casos de probable generación textual como por ejemplo el del nombre de Caballero de la Triste Figura, o el de la aventura de los leones.

encarga de reactualizarlo. De este modo los hechos aparecen en realidad dos veces en el relato: una bajo forma de eventos que ilustran la contraposición entre don Quijote y el mundo, y otra como campo de enfrentamiento dialéctico entre el caballero y su escudero. Pasados por el doble tamiz de las interpretaciones distorsionadas del mundo, los hechos necesariamente se convierten en otra cosa: la poción mágica que don Quijote improvisa en la venta de Palomeque (I, 17), para él seguirá siendo el milagroso bálsamo de Fierabrás y para Sancho «aquel maldito brebaje» (I, 25,263); Sancho reduce en su memoria la venta de Palomeque al manteamiento de la venta (I, 17), y es la razón por la que no vuelve a entrar más tarde en compañía del cura y el barbero (I, 26,280), mientras que para don Quijote el manteamiento y todo lo que le sucede allí seguirá siendo obra de los encantadores (I, 35,393; I, 43,481); y así con todos los episodios recordados por los dos compañeros<sup>30</sup>. El efecto de esta continua vuelta al pasado en los discursos de los dos amigos es la reordenación del relato según las analogías temáticas de los episodios, y consecuentemente la reafirmación de los atributos de los personajes implicados en ellos; y como, en ocasiones, la revisitación discursiva del pasado afecta simultáneamente a varios episodios, la unidad de sentido textual resulta acentuada gracias a esa traslación de los acontecimientos de un código fáctico a otro discursivo, a la conversión del referente ficticio de los hechos quijotescos en puro referente verbal de la palabra de amo y escudero: a Sancho se le vienen a las mientes las aventuras pasadas en más de una ocasión, y siempre sobre la base de los palos recibidos en cuanto ingenuo y crédulo compañero de viaje de un loco descaminado; la primera vez, en respuesta al autobombo de don Quijote, cataloga lo sucedido hasta la aventura del cuerpo muerto como una larga serie de derrotas y apaleamientos (I, 18,174); la segunda vez, se considera bien pagado con el hallazgo de los 100 escudos de oro (I, 23,238); después amaga con volver a su casa, tras un balance negativo del pasado (I, 25,254), etc. A causa de su continua reiteración, el relato empieza a girar en tomo a los mismos sucesos del pasado, y concretamente en torno al manteamiento de Sancho en la venta por lo que respecta a la I parte, y al encantamiento de Dulcinea y su transposición onírica de la cueva de Montesinos por lo que respecta a la II; son referentes textuales cuyo continuo afloramiento en el discurso relativiza el valor de los demás episodios, por cuanto les impone una dependencia semántica, y termina por convertir a los marcos espaciales que los albergan en centros del relato, en otros tantos *kilómetros cero* de las andanzas de don Quijote.

<sup>30</sup> Se entiende que sea así porque los hechos rememorados por ellos en sus conversaciones son los que desde su punto de vista pueden constituirse en cuanto tales, es decir, todos los *productos del relato* ocasionados por el choque de sus visiones del mundo con el mundo mismo; en efecto, raramente recordarán sus palabras o las de los otros personajes o narraciones de hechos ajenos.

El advenimiento de un nuevo personaje suele comportar la puesta al día del mismo en materia de aventuras quijotescas, sin que el resumen del *anfitrión* trascienda explícitamente al relato más que en contadas ocasiones; de esa información, o de su elaboración por parte del personaje *huésped*, nace, a veces, un nuevo episodio: la narración que hace el cura a Dorotea de los desatinos de don Quijote (I, 29,315) debe ser especialmente persuasiva si ella acepta el incómodo papel de Micomicona. Don Quijote mismo ofrece a los duques la información sobre el encantamiento de Dulcinea (II, 32,831), y Sancho la completa con la relación detallada de lo sucedido en la cueva de Montesinos (II, 33,840); sin esos elementos del pasado, los duques no hubieran podido planear los episodios de la credulidad de Sancho sobre el encantamiento de Dulcinea y la cacería en que Merlín anuncia el remedio para tanto mal: los azotes de Sancho, que a partir de entonces (II, 33-34) jalonan el relato como una cuenta atrás hasta llegar al final, ni la burla de los amores de Altisidora con su muerte y milagrosa resurrección a costa de las muelas carnes del pobre Sancho (II, 69).

La recapitulación de sucesos puede desempeñar una función generativa de nuevos episodios, haciendo válido el presupuesto de este trabajo acerca del valor añadido de la palabra en el relato; cumple además una función estructural, desde el momento en que ofrece un *resumen temático* del pasado<sup>31</sup>, una jerarquización de los sucesos en tomo a un motivo conductor. La continua *detxis textual* que los personajes realizan cuando rememoran lo sucedido ordena el relato en una unidad coherente que viene a suplir la carencia de conexión lógica entre los episodios del relato. Así que no parece exagerado decir que el narrador del *Quijote* construye su unidad basándose precisamente en la memoria de lo sucedido, en el valor añadido de la palabra. Cervantes era plenamente consciente de las posibilidades del recurso, por eso a veces atenúa la tendencia a la dispersión del relato subrayando la derivación de un elemento de otro anterior, y así por ejemplo, el erudito Primo que acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos (II, 22) lo es del licenciado que lo había acompañado a las bodas de Camacho (II, 19); don Antonio Moreno, el huésped barcelonés de don Quijote, es amigo de Roque Guinard (II, 61); Ana Félix es hija de Ricote

<sup>31</sup> Los textos que contienen una estructura muy marcada, o, en su defecto, un resumen de sí mismos, son más fácilmente memorizables por parte del lector. (Cfr. T. A. Van Dijk, «Nota sulle macrostrutture linguistiche», en Conte, (ed.), *La linguistica testuale*, cit., pp. 181-194, [p. 194]). El *Quijote*, no pudiendo gozar de una estructura de acciones bien marcada, recurre al segundo tipo de procedimiento e incluye a intervalos más o menos regulares las recapitulaciones de los personajes. No deja de ser indicativo a este respecto que la primera de ellas aparezca en I, 18, cuando el narrador podía empezar a sentir la necesidad de dotar de mayor unidad a un texto hecho de fragmentos, y cuando, según sostiene R. M. Flores («Cervantes at work: the writing of *Don Quixote* Part I», *Journal of Hispanic Philology*, III, 1979, pp. 135-160 [p. 137]), empezó a dividir el relato en capítulos.

(II, 63), etc. Con tal de garantizar el enganche con el pasado Cervantes llega incluso a dotar a sus personajes de cierto *sincretismo*<sup>32</sup>: el que manifiesta Pasamonte al convertirse en Maese Pedro (II, 27), o Dorotea cuando roba el papel de Micomicón al barbero (I, 29). No puede resultar extraño, por tanto, que Cervantes se sirva del recurso de la reiteración del pasado para dar mayor cohesión con el relato principal a los relatos interpolados; la historia de Cardenio parece menos extraña a las vicisitudes quijotescas gracias también al paralelo explícito entre su narración y el cuento de la pastora Torralba que Sancho había contado poco antes, cuando Cardenio exige no ser interrumpido (I, 24,246), y gracias al recuerdo de su pendencia con don Quijote (I, 29,315)<sup>33</sup>.

El señalamiento anafórico de la conversación lanza un puente con lo narrado y lo eleva a referente textual: el pasado se convierte en referente textual del presente y contribuye a su construcción; el recuerdo de sucesos anteriores del relato introduce nuevos significados en el momento presente que condicionan el equilibrio de relaciones entre los personajes. Y ¿no es acaso el mismo proceso de transformación de los hechos diegéticos el que conecta la II parte a la I? Al principio del *Quijote* de 1615, en efecto, se asiste al recuerdo de una buena parte de las aventuras del *Quijote* de 1605, y, lo que es más importante, a la mutación de las gestas de don Quijote en palabras impresas, y a la de los deseos de gloria caballeresca en satisfacción por la fama que otorga el libro ya escrito. La autoconsciencia de la que hacen gala tanto don Quijote como Sancho a lo largo de la II parte nace de que ambos se saben personajes de un libro ya famoso; algo que continuamente les están recordando sus comparsas, lectores entusiastas y aprovechados de la I parte; sus aspiraciones, sus comportamientos, sus relaciones con los demás personajes y las de éstos con ellos se centran desde entonces en la existencia discursiva de ambos. La palabra de la II parte goza de la *plusvalía de sentido* de la palabra de la I. La diseminación del significado de la I parte en la II condiciona los hechos mismos de la continuación del relato.

En los fenómenos discursivos y compositivos que venimos viendo se aprecia una serie de características comunes: en todos ellos se reactualizan los referentes textuales del pasado con la finalidad de hacerlos nuevamente productivos en la situación presente que ellos contribuyen a crear. Cervantes se comporta, en cierto sentido, como un juglar, o, más en general, como un narrador oral, para quienes pequeños elementos ya aludidos en el relato pueden ser el germen de una ampliación del mismo, aun a costa de tener que transformarlos; un na-

<sup>32</sup> Cfr. Greimas, *Semántica estructural*, cit., pp. 281 y ss.

<sup>33</sup> «Estas razones del Roto trujeron a la memoria a don Quijote el cuento que le había contado su escudero, cuando no acertó el número de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente» (I, 24,246). «Vínosele a la memoria a Cardenio, como por sueños, la pendencia que con don Quijote había tenido, y contóla a los demás» (I, 29,315).

rrador oral recuerda solamente lo que puede influir en el presente de su relato, y lo hace adaptando esos elementos al momento presente, dejando a un lado su congruencia con el discurso anterior<sup>34</sup>. La actualización del referente textual anterior conlleva su alteración, la transformación de algunos de sus rasgos para hacerlo compatible con los otros elementos del contexto; ése es el precio que ha de pagar para conseguir convertirse en elemento con capacidades generativas nuevas: el destruido yelmo de Mambrino habrá de ser convenientemente restaurado para que pueda dar pie a la escena de la disputa por el baciayelmo en la venta; el esquema de acciones propuesto por la sobrina para describir las batallas alucinaciones de su tío don Quijote habrá que contextualizarlo en la venta de Palomeque y en el desafío con Pandafilando para encontrar en su interior la victoria y la sangre y la cabeza del gigante; el encantamiento de Dulcinea provocará dolor en las sufridas espaldas de Sancho sólo si de su actualización en el palacio de los duques resulta el autoengaño de Sancho y la profecía de la curación de Merlin; los sueños de gloria caballeresca de don Quijote en la I parte han de ser rebajados hasta el nivel de la fama literaria para ser operativos en la transformación del mundo constitutivo de la II parte; etc. O sea, que la plusvalía de sentido de algunos episodios, o elementos textuales en general, los condenan a la alteración de sus características constitutivas, a la renuncia del equilibrio individual alcanzado anteriormente en el relato. Es decir, se viene a producir una suerte de *desbordamiento del referente* de los límites del signo textual que lo contiene, de abolición de las barreras signícas para los objetos discursivos, o, cuando menos, su permeabilización en determinadas circunstancias. Un claro ejemplo de lo dicho lo tenemos en los nombres de los personajes, recinto en cuyo interior se conservan los atributos actanciales de los mismos<sup>35</sup>, y que, como todos sabemos, son extremadamente fluctuantes, móviles, inestables: don Quijote es Alonso Quijano, Quijana, Quijada, Quesada, Quejana, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones... Sancho se apellida Panza y también Zancas. Los nombres se adaptan a las situaciones, como demuestran los apelativos dados por los personajes a otros o a ellos mismos: don Quijote se cambia de nombre para recordar el episodio de los leones o su melancolía amorosa, pero también ha de soportar el apodo burlesco don Jigote o don Azote con que le interpela Micomicón, la cual, a su vez, lleva un nombre que la identifica como personaje burlesco con voluntad de 'dar mico', 'engañar'<sup>36</sup>; Pasamonte

<sup>34</sup> Cfr. W.J. Ong, *Orality e scrittura. La tecnologia della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, [*Orality and Literacy. The Technology of the Word*, 1982], p. 76, 149 y passim. Propio de la cultura popular oral es, según P. Zumthor (*La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Catedra, 1989, p. 170 y ss.), un uso de la memoria que continuamente «ajusta, transforma y recrea».

<sup>35</sup> Cfr. Greimas, *Semántica estructural*, cit., pp. 186 y ss.

<sup>36</sup> Cfr. J. Casaldueiro, «El curioso impertinente en el Quijote de 1605», en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1967, 2ª, pp. 99-103, [p. 101].

se ofende cuando el guardián le italianiza el nombre en Parapilla ('pelea, riña, confusión'), justificando así con su actitud el apodo; don Quijote y sus vecinos, en caso de conversión pastoril, deberían haber sido bautizados convenientemente; los dos nombres de Dulcinea / Aldonza reflejan su doble naturaleza, igual que los del caballero que recubre la esencia de Sansón Carrasco, etc.

Parece claro que para Cervantes la palabra literaria no tiene una correspondencia estable con la cosa significada, con su referente textual; para él las palabras no se adhieren completamente a las cosas, sino que pueden abarcar más de un referente o diversos aspectos del mismo referente; y viceversa: un referente textual puede ser significado con signos cambiantes, distintos obviamente — y por ahí entraríamos en la zona de los sinónimos —, que transforman su apariencia en continuación; es lo que ya estudió L. Spitzer bajo el nombre de *polionomasia*<sup>37</sup>. Aquí nos ha interesado el fenómeno opuesto, el desplazamiento o la alteración del referente bajo el signo, a consecuencia de la explotación de la plusvalía de sentido de la palabra. Y casos de desaparición de referentes textuales, a pesar de lo anunciado en el discurso, hallamos varios en el *Quijote*: Cide Hamete asegura que don Quijote se retracta en punto de muerte de la aventura de la cueva de Montesinos (II, 24,762), don Quijote alude a la pérdida de la vieja espada y a la adquisición de una nueva (I, 30,330), promete contar en detalle todo lo que Montesinos le reveló en la cueva (II, 24,761), menciona unas monedas que Sancho le ha dado para limosnas (II, 24,760), Sancho asegura que Tomé Cecial le informó de la salud de su familia (II, 16,687-88), el narrador alude a la pérdida y recuperación del rucio, etc.; en ninguno de estos casos el narrador mantiene su promesa; en todos ellos se trasluce la misma despreocupación por el mantenimiento del pacto con el lector en lo que respecta a los modos de representación. Para Cervantes lo importante no es convencer a su lector de la verosimilitud o veracidad de lo dicho, mantener la fiabilidad de su narrador, porque precisamente eso es lo que ha destruido del edificio enunciativo de los libros de caballerías, para él lo importante es contar, construir su relato. Al narrador le interesa destruir la fiabilidad de la historia, el nexa entre palabra y hecho, construir una suerte de ambigüedad artificiosa del relato<sup>38</sup>. La realidad toda aparece en el *Quijote* como objeto de visión de don Quijote y Sancho: los personajes, los objetos, los edificios, las situaciones, todo será sometido a la visión

<sup>37</sup> L. Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 135-187.

<sup>38</sup> Desde mi punto de vista, no se ha de identificar la ambigüedad sustancial al relato del *Quijote* con el concepto de *realidad oscilante* de A. Castro, base del *perspectivismo lingüístico* de Spitzer. La ambigüedad de la obra maestra de Cervantes ha sido magistralmente estudiada por M. Durán, *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960; y por C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

perspectiva de ambos; nada se presenta de forma gratuita; todo va integrado, *a posteriori*, en la óptica bipolar, la trama entera de la novela se centra en la negociación perenne entre amo y escudero sobre la perspectiva a adoptar frente al mundo. El comentario dialéctico de lo sucedido surge como constatación de una inadecuación, una incongruencia interna o externa de los personajes con el mundo o con sus propios actos. Hay, pues, una especie de *homología* entre el fenómeno de la plusvalía semántica y la concepción del mundo representado en las posiciones de Sancho y don Quijote. La *inadecuación* es la base semántica que alimenta la trama del *Quijote*, la novela de un loco que provoca *incongruencia* entre sus actos y las cosas, y es lo que continuamente está poniendo de relieve el narrador: nada ni nadie está a la altura de las expectativas: Alonso Quijano, pobre loco de aldea, es un protagonista de novela bastante improbable; Cide Hamete no es un cronista fidedigno; la historia se contradice o resulta incompleta en varios puntos; etc. Sobre esa marca de inadecuación general nace el *dialogismo* como intento de reducir la distancia, y ahí es donde Cervantes sienta las bases para el nacimiento de la novela moderna<sup>39</sup>, en el desplazamiento del evento de algo exterior al héroe que era, algo sobre lo que había de intervenir con su acción, aún siendo provocado por ella, en algo interiorizado sobre lo que interviene con su ser, interpretándolo, reduciéndolo a su peculiar visión del mundo<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> El dialogismo es el componente fundamental de la novela moderna según M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 208 y *passim* (*Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo, 1975).

<sup>40</sup> Cfr. G. Lukács, *Teoría del romanzó*, Roma, Newton Compton, 1975, p. 108 (*Die Theorie des Romans*, 1920).



perspectiva de ambos nada se presenta de forma estatuida, todo va  
 interpretado a posteriori en la óptica singular, la trama caótica de la  
 novela se configura en la negociación permanente entre uno y otro sobre  
 la perspectiva a adoptar frente al mundo. El mundo está dividido de  
 lo sucedido surge como constatación de una contradicción, una incon-  
 gruencia interna o externa de los personajes con el mundo o con sus  
 propios actos. Hay pues una especie de homologación entre el fenómeno  
 de la pluralidad semántica y la concepción del mundo representado en  
 las posiciones de Sancho y don Quijote. La interpretación es la base  
 semántica que alimenta la trama del Quijote, la novela de un loco que  
 provoca incongruencias entre sus actos y las cosas, y es lo que continua-  
 mente está poniendo de relieve el narrador nada en nada, esta a la  
 altura de las expectativas. Alonso Quijano, por lo de aldeano, es un  
 protagonista de novela pastorial, como el Cid Hamete no es un  
 cronista ficticio, la historia se contradice o resulta incompleta en  
 varios puntos, etc. Sobre esa marca de imitación general, hace el  
 Quijote como intento de reducir la distancia, y así es donde Cervan-  
 tes sitúa las bases para el nacimiento de la novela moderna, en el  
 desplazamiento del evento de tipo épico al tipo que era, algo sobre  
 lo que habla de intervenir con su acción, sin siendo provocado por  
 ella, en su interpretación sobre lo que interviene con su ser, intervie-  
 niendo reduciendo a su peculiar visión del mundo.

men- (II, 24, 761) reveló en la cueva  
 que Sancho le ha dado para limosnas (II, 24, 764)  
 la letra de la salud de su familia  
 el narrador ayuda a la pérdida y recuperación del rucio,  
 en su promesa; en la misma desprecupación por el momento  
 de lo que respecta a los modos de repre-  
 sentación, lo importante no es convencer a su lector  
 de la veracidad de lo dicho, mantener la fiabilidad de  
 lo que se ha destruido el edifi-  
 cio de la caballería, para él lo importante es  
 destruir la fiabilidad. El narrador le interesa destruir la fiabili-  
 dad de la novela, la novela entre palabras y hechos, construir una suerte  
 de ambigüedad ambivalente del relato.<sup>2</sup> La realidad toda aparece en el  
 Quijote como objeto de visión de don Quijote y Sancho, los personajes,  
 las acciones, las situaciones, todo se proyecta a la vista

2. Véase, respectivamente, *El Quijote*, en *Lingüística e historia de la literatura*, de J. G. Irujo, pp. 135-137.  
 Véase también la introducción de *El Quijote*, de M. H. Alvarado, pp. 1-10.  
 Véase también *El Quijote*, de M. H. Alvarado, pp. 1-10.  
 Véase también *El Quijote*, de M. H. Alvarado, pp. 1-10.

esta esfera hacer valer una vez más su poder de maliciar, etc.  
 (II, 133)  
 Sancho tendra razón. Don Quijote no tiene a tres labradors  
 insistir en su interpretación, incluso frente a la explicación razonable  
 lógicamente perfecta suministrada por Sancho.

SEBASTIAN NEUMEISTER

### LOS ENCANTADORES Y LA REALIDAD DEL MUNDO DE DON QUIJOTE

El mundo en el que vive Don Quijote, y aquel en el que vivimos nosotros, es complejo. Se compone de algunos fenómenos cuya esencia es fácil de reconocer y otros que hacen más difícil su identificación. Hay, además de éstos, en la novela de Cervantes, como en la vida real, una segunda categoría de fenómenos: los de engaño. Y como Don Quijote tiene una concepción del mundo muy diferente a la de sus prójimos, es bastante fácil impresionarle y engañarle con sucesos y objetos pertenecientes a esta segunda categoría precisamente — no por casualidad éstos aumentan de número en la segunda parte de la novela.

Don Quijote comprende el mundo según el esquema de los libros de caballerías. Siendo locura suya sería sólo su asunto pero hay consecuencias bien perceptibles, tanto para él como, a menudo, para otras personas. Aflora, en estos casos, la discrepancia entre su interpretación caballeresca y la realidad tal como es: p. ej. por palizas, o por otra lesión de su integridad física. Más aún: ha llegado el momento en el que Don Quijote debe decidirse entre percibir la realidad tal como la perciben los demás o negarla mediante su imaginación. Es aquí donde aparece — para evitar el choque entre realidad e imaginación — la figura de los encantadores, hombres o mujeres que — según el *Diccionario de autoridades* (s.v. *encantar*) ejecutan «alguna cosa preternatural, valiéndose por lo regular ilícitamente de palabras, ù de otras cosas juntamente con las palabras, para fingir como real y verdadero lo que no es, ni hai, ò para maleficar y hacer otras semejantes maldades».

Si dejamos de lado el suceso de la desaparición de la biblioteca, obra del encantador Frestón, y aceptada por Don Quijote sin protestas (I, cap. 7), el conflicto de interpretación más famoso es la aventura de los molinos de viento (I, cap. 8). No vacila aquí Don Quijote en transformar la realidad claramente visible:

El Quijote es el componente fundamental de la novela moderna según M. H. Alvarado, pp. 1-10.  
 Véase también *El Quijote*, de M. H. Alvarado, pp. 1-10.  
 Véase también *El Quijote*, de M. H. Alvarado, pp. 1-10.

«(...) ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o poco más, desafiados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas.» (I, 133)<sup>1</sup>

Insiste en su interpretación, incluso frente a la explicación fenomenológicamente perfecta suministrada por Sancho:

«que aquellos que allí se parecen, no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino».

«Bien parece — respondió don Quijote — que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes.» (I, 133)

Don Quijote hace depender por tanto la percepción del mundo de una cierta clase de experiencias documentadas en los libros de caballerías. Y la técnica moderna de los molinos de viento ya no existe en estos libros. Este modo de proceder se revela problemático, lo repito, tan sólo cuando la realidad se hace sentir pesadamente, en este caso por el vigor de las aspas. Es aquí que Don Quijote recurre a la figura del encantador Frestón:

«(...) yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; (...)» (I, 134)

Don Quijote se declara vencedor y son los encantadores los que quieren quitarle la gloria de su triunfo. No se trata pues de la justificación de una derrota — el sistema de valores de un caballero andante no la admite *per definitionem*. Se trata de la interpretación caballeresca que condiciona su modo de percepción. Y es aquí, en caso de conflicto, cuando actúa un encantador.

Dediquémosnos ahora a la segunda categoría de sucesos, al engaño premeditado a que someten Don Quijote sus prójimos. También aquí trataremos sólo un caso, caso revelador, sin embargo. Hablo del proyecto de Sancho de vencer a su amo por sus propias armas, presentándole a una labradora como Dulcinea:

«Quizá», se dice Sancho, «con esta porfía acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo dellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura por hacerle mal y daño.» (II, 95)

Sancho mismo ya presiente que la posibilidad de «acabar» con Don Quijote está amenazada por la posibilidad contraria de que Don Qui-

<sup>1</sup> Las notas se refieren a la edición en dos volúmenes de John Jay Allen (Madrid: Ediciones Cátedra, 1981 y 1982).

jote pudiera hacer valer, una vez más, su hipótesis del maligno encantador.

Sancho tendrá razón. Don Quijote no ve «sino a tres labradoras sobre tres borricos.»

«— Pues yo te digo, Sancho amigo — dijo don Quijote — que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a los menos, a mí tales me parecen.» (II, 96/97)

Don Quijote vacila, como lo muestran sus últimas palabras, ante las constataciones pronunciadas con gran certeza por Sancho. Duda aún más cuando Sancho, arrodillándose con él delante de las tres labradoras, le obliga amenazándolo casi físicamente, a aceptar su interpretación. Porque esta vez es Sancho, y no Don Quijote, quien utiliza la interpretación de los libros de caballerías. En verdad Sancho se apodera — ilegalmente, se podría decir — del esquema de valores de su amo, hecho que tiene por consecuencia que Don Quijote no puede recurrir, como sus propias víctimas en casos parecidos, a la realidad visible para todos, sino que se ve obligado a aceptar la interpretación que le es impuesta. Y porque la realidad de las tres labradoras resiste a una tal interpretación Don Quijote recurre de nuevo a su teoría de los encantadores:

«(...) el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre.» (II, 98)

El narcisismo perceptivo que padece Don Quijote por su modo caballeresco de ver es aún más acentuado aquí que en la escena de los molinos de viento. Para poder mantener la ficción de que ha encontrado realmente a Dulcinea, sólo Don Quijote tiene el derecho de haber visto a una labradora en vez de a Dulcinea. Dulcinea sigue siendo Dulcinea para todos (y Sancho lo demuestra con sus palabras) — únicamente Don Quijote no puede verla en su esplendor, siendo el encantador el responsable de tal hecho. De este modo es el encanto el que garantiza que el mundo sea como Don Quijote lo desea.

Analizaremos un caso más, acaso el más interesante. Se trata de un suceso cuya ambigüedad pone Don Quijote y Sancho frente a verdaderos problemas: el encuentro con los dos rebaños en el capítulo XVIII de la primera parte de la novela.

A diferencia de los molinos de viento los rebaños «con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca.» (I, 216) Donde los molinos de viento no dejan libre espacio para especulaciones y se convierten para Don Quijote inmediatamente en gigantes, las polvaredas que levantan los rebaños hacen posible toda clase de hipótesis. Es la razón

por la cual Sancho llega a creer en la teoría de los dos ejércitos. Tan sólo cuando nada de lo descrito por Don Quijote se hace visible, Sancho comienza a desconfiar. No está dispuesto a poner en duda lo que ha visto con sus propios ojos y entendido con sus propios oídos. Mientras que Don Quijote oye «el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores» (I,220) Sancho confiesa:

«No oigo otra cosa (...) sino muchos balidos de ovejas y carneros.» (I, 220)

El acontecimiento parece ser muy claro y, por consiguiente, poco revelador para nuestro tema. También aquí Don Quijote recurre, cien años después la refutación de la brujería por Pietro Pomponazzi (*De incantationibus*, 1520), a los encantadores:

«Sábetese, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar desta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas.» (I, 222)

Sirviéndose de la existencia de un encantador Don Quijote ve, una vez más, el mundo como él quiere verlo e incluso le da un sentido:

«Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedernos bien las cosas; porque no es posible que el mal ni el bien sean durables, y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca.» (I, 222/223)

La locura de Don Quijote parece llegar a su punto culminante: Don Quijote reconoce en el fracaso de sus acciones su destino feliz.

Pero no se trata solamente de locura. El encuentro con los rebaños tiene, sin que lo sepa Don Quijote, una dimensión que lo hace significativo para toda la época. En el año 1610, pues exactamente a media distancia de las fechas de publicación de la primera y la segunda parte respectivamente del *Don Quijote*, Galileo Galilei, en Venecia, descubre, a través de su telescopio, las cuatro lunas de Júpiter, los anillos de Saturno, las manchas del sol y las fases de Venus. El sistema ptolomeico se derrumba definitivamente y se busca una nueva descripción del cosmos.

También aquí la situación parece ser clara: Galilei ha descubierto la verdad y quien la niega debería ser tonto. Pero, diez años después que Giordano Bruno ha muerto en la hoguera del Campo dei Fiori de Roma, también Galilei da con dificultades inesperadas. En una carta a Johannes Kepler del 19 de agosto de 1610, Galilei cuenta de su tentativa fracasada de presentarles las lunas de Júpiter a los eruditos de Padua y Boloña:

«Quid dices de primariis huius Gimnasii philosophi, qui, aspidis pertinacia repleti, nunquam, licet me ultro dedita opera millies offerente, nec Planetas, nec (lunam), nec perspicillum, videre voluerunt? Verum ut ille (Ulixes) aures, sic isti oculos, contra veritatis lucem obturarunt.»<sup>2</sup>

Los representantes de las ciencias quitan la vista ante la verdad como Ulises se taponaba sus orejas al oír el canto de las sirenas. Rechazan el ofrecimiento de Galilei de poder mirar a través del telescopio el cielo. ¿Por qué?

«Putat enim hoc hominum genus, philosophiam esse librum quendam velut Eneida et Odissea; vera autem non in mundo aut in natura, sed in confrontatione textuum (utor illorum verbis) esse quaerenda.»<sup>3</sup>

Si comprendemos el término *philosophia* como ciencia del mundo no estamos muy lejos de una descripción de la locura de Don Quijote, de su manía de confrontar todo lo que ve con sus textos canónicos, los libros de caballerías. Él también insiste como los astrónomos de Padua en la *confrontatio textuum*, él también cierra los ojos ante la realidad.

No obstante, no deberíamos demasiado fácilmente «arrimarnos a los buenos», como diría Lazarillo, es decir, al lado de Galilei y de Sancho que están confrontándose permanentemente con la realidad física<sup>4</sup>. También los adversarios de Galilei tenían sus argumentos para no querer utilizar el telescopio y para negar, como Don Quijote, la existencia de fenómenos ciertamente visibles. Para ellos la concepción entera del mundo estaba en juego, concepción que había funcionado casi sin problemas hasta el siglo XVI y que no sólo ofrecía explicaciones para toda clase de fenómenos, sino también les otorgaba un sentido, cosa que las ciencias naturales no son capaces de proporcionar hasta hoy día. Es sobre todo por el descubrimiento de las lunas de Júpiter y su interpretación como planetas que Galilei puso mucho más en tela de juicio el modelo corriente del mundo hasta entonces vigente que Copérnico por el cambio de lugar del sol y de la tierra: de improviso hubo más que los siete planetas conocidos desde la antigüedad que, por su número fijo y por su influencia, mantenían la estabilidad y la armonía entre el micro y el macrocosmos. El filósofo alemán Hans Blumenberg comenta el caso de la manera siguiente:

<sup>2</sup> *Le opere di Galileo Galilei*, vol. X (Firenze 1968), p. 423.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Véase p.ej. Francisco Garrote Pérez, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979), pp. 140 s.: «Cervantes va oponiendo constantemente la irracional creencia del caballero manchego y la respuesta racional del escudero que ancila y destrae el encantamiento. (...) Sancho utiliza la razón y el sentido común para ver la realidad tal cual es, por el contrario, su amo da rienda suelta a la irracionalidad para ver todo de modo distinto a como es realmente».

«La evidencia no puede nada en contra de una sólida anticipación de la estructura del mundo. Que no haya más que siete planetas, no es un problema de datos empíricos. Si ya es difícil de ver lo que no esperamos, es casi imposible aceptar por mera experiencia óptica lo que no es admisible en el contexto de una concepción presuntiva del mundo.» O, como lo dirá Goethe 200 años después de Galilei: «No vemos que lo que ya sabemos.»<sup>5</sup>

Una constatación que vale perfectamente para Don Quijote también. No sólo describe su actitud frente a la realidad, a los molinos de viento y a los rebaños p.e., sino también frente a la labradora presentada como Dulcinea por Sancho. Don Quijote tiene problemas de hacer coincidir lo que ve con lo que desea ver, sobre todo cuando Sancho no puede suministrarle pruebas fehacientes a sus afirmaciones: no hay más que sus palabras para salvar el abismo existente entre lo evidente y su interpretación. Ahí es Don Quijote el que se atiene a la realidad visible. Y esta vez es la discrepancia que debe ser para Don Quijote la prueba misma de su concepción del mundo — recurriendo a los malignos encantadores. La comprobación imposible es la prueba.

Apoyándose en los textos bíblicos, los astrónomos de Padua y Boloña evitan tal confrontación. No controlan si sus teorías concuerdan con lo que es visible por el telescopio. El telescopio debe ser un instrumento del diablo porque muestra, según lo que anuncia Galilei, fenómenos que no se ven a simple vista. No vale la pena, pues, salirse de un mundo estable y seguro, aprobado por los cinco sentidos.

¿Cómo no comprender a Don Quijote cuando se niega a creer que los duques podrían ser engañadores? No le habían proporcionado, en el capítulo XXXI de la segunda parte, «el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico» (II, 259) Don Quijote está seguro pues, en el capítulo XLI, cuando le ofrecen un caballo, y sea de madera,

«que quien de tan lueñas tierras envía por nosotros no será para engañarnos por la poca gloria que le puede redundar de engañar a quien dél se fia.» (II, 331)

Y cuando el esposo prometido se revela ser el lacayo que es y todos exclaman «¡Este es engaño; engaño es éste!» Don Quijote prefiere recurrir otra vez a los encantadores:

«No vos acuitéis, señoras — dijo don Quijote —; que ni ésta es malicia ni es bellaquería; y si lo es, no ha sido la causa el Duque, sino los malos encantadores que

<sup>5</sup> Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), p. 767 s.: «Der Augenschein verschlägt nichts gegen eine solide unterbaute Antizipation der Weltstruktur. Daß es nur sieben Planeten geben könne, ist keine Frage des empirischen Datums. Ist es schon schwer zu erblicken, was man nicht erwartet, so ist es nahezu unmöglich, durch bloße optische Erfahrung zu akzeptieren, was im Kontext der präsumptiven Welterfassung nicht zulässig ist.» La observación de Goethe: «Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht.» Ib., p. 768.

me persiguen, los cuales, envidiosos de que yo alcanzase la gloria deste vencimiento, han convertido el rostro de vuestro esposo en el de este que decís que es lacayo del Duque.» (segunda parte, cap. LVI)<sup>6</sup>

¿Pero podemos comparar la forma de comportamiento de Don Quijote con los métodos científicos que aplican los astrónomos italianos? ¿Puede ser que Don Quijote sea más escrupuloso que los hombres de ciencia? ¡No!, quisiéramos responder unánimemente. Pero es así. Don Quijote no huye frente a la realidad como ellos, sino se expone a la discrepancia entre teoría y realidad. No sigue el camino irracional — el de los encantadores — que *después* de haber sido confrontado con una realidad discrepante, y no *antes* como los astrónomos. Es un camino engañoso y falso, hay que admitirlo. Pero Don Quijote aventaja a los hombres de ciencia en dos puntos: en la conciencia de su modo de ver el mundo y en la distancia crítica hacia sí mismo. Son los dos elementos básicos de toda ciencia moderna y del axioma de que todo conocimiento depende de una teoría. A Sancho le echa en cara con frecuencia que no es «cursado» en la teoría caballeresca. Tal como a la ciencia moderna no le parece ser posible percibir el mundo sin una teoría. Sólo en el caso del yelmo de Mambrino, «cosa (...) que puede poner en admiración a toda una Universidad, por discreta que sea», duda parcialmente y por un momento de sus propios criterios:

«En lo que toca a lo que dicen que ésta es bacía y no yelmo, ya yo tengo respondido; pero en lo de declarar si ésta es albarda o jaez, no me atrevo a dar sentencia definitiva: sólo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes. Quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy, no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamientos deste lugar, y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar de las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían.» (I, 518)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Me refiero aquí al texto de la edición de Francisco Rodríguez Marín (Clasicos castellanos 22, p. 31) que me parece más lógico.

<sup>7</sup> Compárese ese pasaje con otro del capítulo 25 de la primera parte: «(...) andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.» (I, 293)

Américo Castro cita esta frase para subrayar su tesis de que Cervantes sea un precursor de la filosofía idealista del siglo XVII, con «una visión suya del mundo, fundada en opiniones, en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del *es* admitido y inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de *su mundo* fundado en pareceres, en circunstancias de vida, no de unívocas objetividades.» (*El pensamiento de Cervantes* (1925), nueva edición por Julio Rodríguez-Puértolas (Barcelona: Noguer, 1972), pp. 82 ss.). Véase la crítica moralizante de esta idea de Américo Castro que formula Alexander A. Parker «desde el punto de vista del realismo filosófico» («El concepto de la verdad en el 'Quijote'», *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 287-305) y el estudio sistemático de Maureen Ihrle, *Skepticism in Cervantes* (London: Tamesis Books, 1982).

¿Ya acabó Don Quijote con su locura aquí, en el capítulo 45 de la primera parte, y ya comienza la fase de la desquijotización? «(El) buen parecer», «los entendimientos libres» y «las cosas (...) como ellas son real y verdaderamente» — suena como una revolución en el pensamiento de Don Quijote. Según Thomas S. Kuhn, teórico de la ciencia, una revolución científica comienza por anomalías que los científicos no saben integrar en el paradigma reinante. Pero en general no son decisivas estas anomalías: al fin y al cabo se dejan integrar en el modelo a pesar de todo, por hipótesis adicionales. La *conditio sine qua non* de una revolución científica es más bien que se presente un nuevo paradigma para solucionar los problemas suscitados. En las palabras de Kuhn:

«Once it has achieved the status of paradigm, a scientific theory is declared invalid only if an alternate candidate is available to take its place. No process yet disclosed by the historical study of scientific development at all resembles the methodological stereotype of falsification by direct comparison with nature. That remark does not mean that scientists do not reject scientific theories, or that experience and experiment are not essential to the process in which they do so. But it does mean — what will ultimately be a central point — that the act of judgement that leads scientists to reject a previously accepted theory is always based upon more than a comparison of that theory with the world. The decision to reject one paradigm is always simultaneously the decision to accept another, and the judgement leading to that decision involves the comparison of both paradigms with nature and with each other.»<sup>8</sup>

Las meras comparaciones de los fenómenos dudosos con la realidad — «juzgar las cosas como son real y verdaderamente», como dice Don Quijote — no bastan por tanto para iniciar una revolución en el modo de percibir el mundo. Don Quijote, sin embargo, no conoce, al lado de su mundo caballeresco, otro modelo competitivo que el realismo crudo de Sancho. No le atrae y no le da ninguna motivación de cambiar la concepción suya del mundo. Las novelas de caballerías le permiten a Don Quijote explicar casi todos los fenómenos que encuentra y darles un sentido.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, segunda edición aumentada (Chicago: University of Chicago, 1970), p. 77. Véase, para una visión aún más esceptica de los fundamentos no científicos de las ciencias Kurt Hübner, *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft* (Freiburg: Alber 1978).

<sup>9</sup> Tenemos pues que remediar frases como las siguientes (y que parecen ser inspiradas todavía por la tradición humanista de la crítica de los libros de caballerías, tipo Huarte de San Juan): «Este tipo de demencia imaginativa, que se caracteriza por una especial tendencia a la alucinación y al delirio de la fantasía, se basa siempre en la atribución de una realidad vital a la ficción novelesca. La locura caballeresca nace siempre, según hemos visto, de una fantasía vehemente y exaltada que atribuye al mundo fabuloso de la ficción una realidad superior a la verdad circundante. Como extravío de la razón está basada en la credulidad y en el engaño, pero como alucinación de la fantasía se basa en la proyección del mundo ficticio de los libros sobre el mundo real que le circunda.» (Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Editorial Lumen; 1989, pp. 29 s.)

Y incluso las anomalías que resisten a tal explicación, caben en tal sistema: por la hipótesis adicional de los encantadores. Los encantadores son el ancla sólida e inarrancable en que la visión del mundo de Don Quijote tiene su apoyo\*.

CAROLINA MÓICA ROZAS

#### INTOLERANCIA Y EPISTEME DE LA LOCURA QUIJOTESCA

El discurso erasmiano de Cervantes

La novela construida por Cervantes está estrechamente vinculada a la conciencia discursiva de la Moria erasmiana<sup>1</sup>. En esta conciencia del yo<sup>2</sup> locura y razón son relativas. En la medida en que el hombre está inmerso en este mundo de las apariencias y de las convenciones pesantes, su razón consiste en mostrar «ese círculo de la sabiduría y de la razón, en la clara conciencia de su finitud y de su imposible separación»<sup>3</sup>.

Como complemento de la razón, Moria discurre sobre lo que es la razón y también sobre las razones de la locura. En el momento de desmoronamiento del saber dogmático y metológico, en el momento en que se vive una suerte de carnaval, Moria establece matrices en las que se juega la verdad del hombre y señala que el absurdo consiste en juzgar este mundo desde un punto de vista que no es el suyo. El mundo que muestra es juzgado desde el mundo de las apariencias, con lo que se aporta dos sentidos fundamentales para la comprensión de la vida: el sentido de la perspectiva y el sentido de la intencionalidad. La razón matizada por la locura es capaz de mirar las cosas desde distintos ángulos o de descubrir otras caras de las cosas que no se ven desde el punto de vista habitual.

En el momento en que se vive una suerte de carnaval, Moria establece matrices en las que se juega la verdad del hombre y señala que el absurdo consiste en juzgar este mundo desde un punto de vista que no es el suyo.

El mundo que muestra es juzgado desde el mundo de las apariencias, con lo que se aporta dos sentidos fundamentales para la comprensión de la vida: el sentido de la perspectiva y el sentido de la intencionalidad.

La razón matizada por la locura es capaz de mirar las cosas desde distintos ángulos o de descubrir otras caras de las cosas que no se ven desde el punto de vista habitual. En el momento en que se vive una suerte de carnaval, Moria establece matrices en las que se juega la verdad del hombre y señala que el absurdo consiste en juzgar este mundo desde un punto de vista que no es el suyo.

\* Agradezco a Ingrid Boettcher de Lange la revisión estilística y gramatical del texto castellano.

... de la que se concibe el mundo...  
... se trata de un mundo...  
... que se trata de un mundo...  
... que se trata de un mundo...

CRISTINA MÚGICA RODRIGUEZ

### INTOLERANCIA Y EPISTEME DE LA LOCURA QUIJOTESCA

#### 1. El horizonte erasmiano de Cervantes.

La novela construida por Cervantes está estrechamente vinculada con la conciencia discursiva de la Moria erasmiana<sup>1</sup>. En esta experiencia crítica del yo, locura y razón son relativas. En la medida en que el hombre está inmerso en este mundo de las apariencias y de las contradicciones incesantes, su razón consiste en asumir «ese círculo continuo de la sabiduría y de la razón, en la clara conciencia de su reciprocidad y de su imposible separación»<sup>2</sup>.

Reverso complementario de la razón, Moria discurre sobre lo que de locura hay en la razón y también sobre las razones de la locura. A partir del destronamiento del saber dogmático y monológico, en el *Elogio* se genera una suerte de carnaval. Moria establece matices en los discursos de la verdad del hombre y señala que es absurdo considerar las cosas de este mundo desde un punto de vista único y absoluto siendo que el nuestro es justamente el mundo de las apariencias contradictorias. Aporta dos sentidos fundamentales para la comprensión del mundo: el sentido de la perspectiva y el sentido de la tolerancia. De este modo la razón matizada por la locura es capaz de mirar las cosas desde distintos ángulos o de descubrir otras caras de las cosas en las cosas mismas.

De acuerdo con Vilanova, la locura quijotesca se construye a par-

<sup>1</sup> Antonio Vilanova establece el vínculo directo entre la Moria erasmiana y el horizonte cervantino:  
«A la luz de los ejemplos mencionados hasta ahora, es, pues, evidente que Cervantes ha utilizado los rasgos más destacados de la locura espiritual que la Moria erasmiana atribuye al cristianismo piadoso y devoto, para llevar a cabo la caracterización psicológica y moral de la figura de don Quijote, a la que ha dado una dimensión humana de la que carecía la sátira despiadada e hiriente del gran humanista holandés. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que si bien la intención simbólica del *Quijote* cervantino tiene sus raíces originarias en la autonomía típicamente erasmiana entre los intereses exclusivamente materiales del hombre mundano y las preocupaciones puramente espirituales del hombre cristiano, la general ambigüedad de la novela de Cervantes va mucho más allá que el mero enfrentamiento simplista entre el hombre espiritual y el hombre carnal». Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*. Lumen, Barcelona, 1988, p. 94.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. FCE, México, 1981, p. 59.

tir de la proyección del mundo ficticio de las novelas de caballerías en el mundo real. Se trata de un «engaño a los ojos» provocado por un error de la mente<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva la locura quiijotesca consiste en la vivencia del mundo como una suerte de linterna mágica en la que las cosas que se le aparecen son las que se van haciendo en la representación que tiene lugar detrás de los ojos de la mente. Se trata de un andar pautado por las necesidades de su transcurso en tanto que invención de sí. De este modo da cuenta de una experiencia fundada en certezas subjetivas y también en la posibilidad de que ésta se asiente en una visión interior descalabrada o descoyuntada del mundo de todos.

En su descenso a la cueva de Montesinos, don Quijote asiste a una suerte de representación de sus vivencias imaginarias del mundo<sup>4</sup>. Su locura pone de manifiesto que la vida misma consiste en una lectura en la que se implica una incesante representación interna; y que es a partir de la representación que tiene lugar en la mente que participamos en el acontecer del mundo.

## 2. La intolerancia de la locura quiijotesca.

A diferencia de la Moria erasmiana, la locura quiijotesca quiere imponerse. Don Quijote está convencido de la veracidad de sus certezas. Amparado en esta convicción e intolerante con lo que se representa en el retablo de Maese Pedro el titiritero, acaso porque claramente establece su ser de ficción, destruye la representación.

Siguiendo a Cesáreo Bandera, la incredulidad quiijotesca tocante a la ficción se debe a que don Quijote ha ficcionalizado su realidad<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> El «engaño de los ojos» se desprende de la doctrina erasmiana de la creencia errónea. Sobre esto véase Vilanova, *op. cit.*, p. 34.

<sup>4</sup> Vilanova vincula el episodio de la cueva de Montesinos con la interpretación erasmiana del mito de la caverna platónica:

«En rigor, éste es el problema que se plantea en el episodio de la cueva de Montesinos, claramente inspirado en la interpretación erasmiana del mito de la caverna platónica, que el gran humanista holandés había utilizado ya previamente en otro capítulo de la *Moria*, para demostrar que la felicidad humana no reside en las cosas mismas, sino en la opinión que de ellas nos formamos. Se trata de un tema clave en la concepción del *Quijote* cervantino que determina la peculiar visión de la realidad en que se basa la locura quiijotesca, y que explica, al propio tiempo, el verdadero sentido que Cervantes quiso atribuir al episodio de la cueva de Montesinos». Vilanova, *Ibidem*, p. 88.

<sup>5</sup> Cesáreo Bandera entiende la locura quiijotesca a partir de la noción del «deseo metafísico» de René Girard. El «deseo metafísico» surge cuando los hombres establecen lazos intersubjetivos de idolatría renunciando a su deseo en favor del deseo de algún otro. Este otro se convierte simultáneamente en mediador y en obstáculo. El «deseo metafísico» implica pues la ficcionalización de la realidad del individuo cuyo deseo mimetiza el de otro. El deseo quiijotesco se establece a partir de una mediación interna con Amadís de Gaula.

Sobre esto véase René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1985 y Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva*. Gredos, Madrid, 1975.

Desde otra perspectiva, observa Lelia Madrid que don Quijote es incapaz de distinguir entre literatura y realidad<sup>6</sup>. Para sustentar su invención, don Quijote ha de descreer en lo ficticio. Dicho de otro modo, es su propia ficción la que lo llama a atentar en contra de ese espacio cuya legitimidad sustenta la verosimilitud y, en última instancia, en contra la representación artística misma. Al incidir sobre la representación acuchillando a los títeres, lo que pretende demostrar don Quijote es la inexistencia de la representación y la realidad de lo representado. Aniquiladas las figuras, puede seguir asistiendo a la historia desde el mundo metafísico de su deseo<sup>7</sup>.

Vayamos al episodio. Al preguntarle don Quijote al mono de Maese Pedro sobre la *falsedad o veracidad* de sus vivencias en la cueva de Montesinos, recibe la siguiente respuesta:

— El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en dicha cueva son falsas, y parte verisímiles... (I, 26)

De este modo, por boca del mono de Maese Pedro, parecería que la ficción le negara a don Quijote la legitimidad de sus vivencias.

Posteriormente, ya durante la representación, don Quijote le llama la atención al muchacho que narra la historia sobre el hecho de que los moros no usen campanas sino atabales, y un género de dulzainas que se parecen a las chirimías; observa que el que suenen campanas en Sansueña resulta disparatado. Maese Pedro interviene entonces para argumentar que, de ordinario, las comedias se representan con «mil impropiedades y disparates», sin que por ello dejen de deleitar. Es en el siguiente episodio, cuando la caballería mora sale de la ciudad siguiendo a los dos amantes católicos en medio de «trompetas que suenan», «dulzainas que tocan» y «atabales y atambores que retumban», que don Quijote, «viendo y oyendo, pues tanta morisma y tanto ruido», decide ayudar a los que huyen.

Leído el atentado como respuesta a su conversación con el mono de Maese Pedro, parecería que don Quijote hubiera preparado el terreno para establecer que lo verosímil es real. Primeramente, se las arregla para caer en el hechizo de lo verosímil y, posteriormente, lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Otorgarle a lo verosímil el estatus de realidad implica atentar en contra de la verosimilitud<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Editorial Pliegos, Madrid, *pásim*.

<sup>7</sup> Al ver la figura de Melisendra, dice don Quijote: «... no hay para qué venderme a mí gato por liebre, presentándome aquí a Melisendra desnarigada, estando la otra, si viene a manos, ahora holgándose en Francia con su esposo a pierna tendida» (II, 27).

<sup>8</sup> «La locura es la negación del arte, es decir, la discordia, esa discordia que consigue, fuera del arte, exactamente lo mismo que consigue ésta: situar la realidad y la ficción al mismo nivel. El arte no hace sino afirmar lo que lleva a cabo la discordia, en tanto que ésta existe y se perpetúa negándolo. La discordia, causa y resultado a la vez de la locura, niega, por tanto, su propia verdad, se niega a sí misma». Bandera, *Ibid.*, p. 55.

## 3. La episteme de la locura quijotesca.

## i. La encrucijada epistémica.

Tal como emerge en la escritura y se singulariza en habla, don Quijote, el personaje, nace en la encrucijada de las *epistemes*<sup>9</sup> renacentista y clásica, entre el sistema de signos ternario y el binario. De acuerdo con la tesis que formula Foucault en *Las palabras y las cosas*, la locura quijotesca consiste en un anacronismo epistémico: la lectura del mundo fundada en la signatura renacentista (sistema de signos ternario) en un mundo que se leía como la representación construida a partir de signos sustitutivos de las cosas representadas<sup>10</sup>.

De acuerdo con la teoría del signo en el Renacimiento, el signo presentaba una estructura ternaria: *lo marcado, lo que marcaba y lo que permitía ver en aquéllo la marca de esto, la semejanza*. Sistema unitario y triple, el signo marcaba en la medida en que era casi la misma cosa que lo que designaba. En la *episteme* renacentista, la similitud es la organizadora de las formas del saber. Es a partir de ésta que don Quijote lee anacrónicamente el mundo<sup>11</sup>.

En este horizonte epistémico es necesario que las similitudes ocultas afloren. Se requiere de una marca visible que manifieste lo invisible. Esta marca será la *signatura*. Don Quijote se lanza en busca de las signaturas que le permitan leer en las cosas y las personas de su mundo el mundo caballeresco en el que ha afincado su deseo.

<sup>9</sup> «Episteme en el sentido que le da Foucault, esto es, el modo de ser que tiene el 'orden' a partir del cual pensamos». Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Editorial Pliegos, Madrid, p. 19, n. 7.

<sup>10</sup> Los signos clásicos surgen a partir del momento en que se conoce la posibilidad de establecer una relación de sustitución entre dos elementos conocidos. De acuerdo con lo establecido por la *Logique* de Port-Royal (1662), el signo encierra dos ideas, una *la de la cosa que representa*, la otra, *la de la cosa representada* y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda. Véase Michel Foucault, *op. cit.*, p. 40.

<sup>11</sup> La similitud renacentista tiene cuatro modalidades:

- a. La *conveniencia* es el encadenamiento de la semejanza y del espacio que avecina lo semejante y asimila lo cercano de modo que el mundo forme cadena consigo mismo.
- b. La *emulación* surge del enfrentamiento de semejanzas y se configura como círculos concéntricos reflejados y rivales.
- c. La *analogía* implica, al igual que la *emulación*, el enfrentamiento de semejanzas a través del espacio y habla, como la *conveniencia* de ajustes, de ligas y de junturas.
- d. La *simpatía* (su contraparte, la *antipatía*) sostiene y duplican todo el volumen del mundo: todas las vecindades de la *conveniencia*, todos los ecos de la *emulación*, todos los encadenamientos de la *analogía*. Es este el juego que hace que el mundo permanezca idéntico, que las *semejanzas* sigan asemejándose. La locura quijotesca participa de y se inscribe en esta mismidad.

Sobre la *episteme* renacentista véase el capítulo «La prosa del mundo» en Foucault, *Ibid.*, pp. 26-52.

## ii. La aventura del yelmo de Mambrino.

Cervantes construye en el mundo de la representación. Tiene por tanto conciencia de la mediación del lenguaje respecto de la realidad. Sabe, al decir de Lelia Madrid, de la elusividad de los objetos y de la alteridad de los signos.

De acuerdo con Bandera, en el episodio del yelmo de Mambrino se pone en evidencia el hecho de que don Quijote esté cierto de que, pese a la labor de los encantadores, detrás de lo percibido haya una única realidad. Adelante observa el autor que este «saber» es compartido por todos y que es esto lo que suscita la violencia con la que culmina el episodio.

Desde mi punto de vista, este «saber» no pasa a través de todos por igual. La *episteme* quijotesca funciona de acuerdo con las signaturas renacentistas en un mundo que se lee como representación. La analogía establecida por don Quijote entre la bacía y el yelmo de Mambrino es sobre todo expresión de su deseo. Pero pone asimismo de manifiesto el fantasma de la signatura, la liga del signo con la cosa. Y es acaso la conciencia de la pérdida de ese vínculo a partir de la abstracción del signo de lo designado lo que suscita el primer barbero la posibilidad de jugar a que las cosas no sean unas sino otras<sup>12</sup>. Si en el Renacimiento la palabra se ligaba necesariamente con la cosa, el clasicismo pretendía hacer aparecer como necesariamente arbitraria la arbitrariedad del signo mismo. En este episodio, la función de la locura quijotesca consiste en poner de manifiesto la representación de la *episteme* clásica en la que se implica una negación de la escisión entre las palabras y las cosas.

<sup>12</sup> «... no sólo no es bacía de barbero, pero está tan lejos de serlo como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira...» (I, 45)



La aventura del yelmo de Mambrino... Cervantes constituye en el mundo de la representación... tanto conciencia de la mediación del lenguaje respecto de la realidad... De acuerdo con Barbero, en el episodio del yelmo de Mambrino... Desde un punto de vista, este «saber» no pasa a través de todos... la locura quijotesca consiste en poner de manifiesto la representación... entre las palabras y las cosas.

El Quijote es la historia de una importante «iniciación» reconocible tanto en la tradición caballeresca con la que el protagonista se identifica, como en el «inicio» de la novela moderna, dentro de la cual el Quijote es fundador de una estirpe.

ERMINIA MACOLA

MODELO Y «SPREZZATURA»\* EN LA INICIACIÓN DE DON QUIJOTE

Esta obra es, pues, responsable y testimonio de una evolución y de una transformación de la novela renacentista (de caballería, pastoral, morisca y picaresca, todas representadas en ella) en una nueva forma novelesca centrada en el yo<sup>1</sup> del protagonista como unidad superior que ordena la compleja trama de las sucesivas vicisitudes.

La peculiaridad del personaje, evidente para cualquiera, es su locura tragicómica contraída por exceso de lectura, lo que equivale a decir que es debida a la misma literatura caballeresca que quedará superada luego por la creación de un nuevo modelo de novela. En otros términos, la iniciación fallida de don Quijote a la caballería, no es, en el contenido del libro, sino el revés cómico de la iniciación efectiva de Cervantes a la literatura, obtenida escribiéndolo.

\* Preferimos mantener el término «sprezzatura» (que explicaremos en la nota 5) ya que su traducción con uno de los términos siguientes: «soltura, donaire, maestría, despejo, desprecio, descuido, curiosidad, cuidado extravagante...» no nos parece satisfactoria.

<sup>1</sup> Este «yo» que se presenta como entidad mágica, pero insidiosa al mismo tiempo, es receptáculo de identificaciones y de proyecciones del autor y del personaje por él creado, proyecciones que atormentan la imaginación del autor, el cual, a veces, se ve obligado por defensa personal a distanciarse vigorosamente de su criatura; esto se lleva a cabo, en el caso que nos ocupa, por medio de la burla y de la frustración de todas las iniciativas del protagonista, incluida en ellas su fallida iniciación (cfr. Dante: contra'l fador adovra sua fattura, Purgatorio XVII, 102).

Sería interesante ver con detalle la relación existente entre creación de una novela moderna centrada en el yo del protagonista y la elección por su parte del *status* de caballero. La vía podría ser la que ofrece Adone Brandalise en un artículo sobre *Caballería visible e invisible. «profundización» y «exceso» del símbolo caballeresco en Manzoni... (L'immagine riflessa, XII, 1989, pp. 461-472)* donde se dice a propósito del caballero que: «rechazar relaciones de subalternidad e imponer las de paridad, asumir como punto de honor la reparación de entuertos, el hacer coincidir la propia autoafirmación con un criterio de justicia, parecen llevar la práctica caballeresca a un estatuto que la presuponga como milicia y como servicio. En realidad queda esta práctica reducida a la representación autobiográfica de un sujeto que quiere ser fuerte y central; milicia y servicio son aventuras del yo que precipitan en el gesto emblemáticamente autoafirmativo de empuñar la espada».

Con un procedimiento ya plenamente barroco, Cervantes presenta a su héroe; éste enloquece y lleva a cabo una serie de empresas que concluyen en encuentros sangrientos resueltos siempre en perjuicio suyo. En estos avatares repite Cervantes un valeroso pasado de soldado herido gloriosamente en Lepanto cuando combatía contra los turcos; la larga prisión en la cárcel de Argel, donde se le tuvo encadenado; las cuatro tentativas de fuga fallidas y, finalmente, su rescate por quinientos escudos que reunieron los padres trinitarios.

A título personal Cervantes había imitado, antes que don Quijote, el modelo caballeresco, había defendido el ideal cristiano contra los infieles, como Esplandián<sup>2</sup>, hijo de Amadís de Gaula, como Lisuarte, hijo de Esplandián y se siente orgulloso de conservar en el cuerpo el signo de tal empresa. Ha transmitido a su personaje un morbo del que se ha hecho él portador sano en virtud de un movimiento singular, más heroico que sus más gloriosas gestas, significado por el distanciamiento y la ridiculización de la ilusión más querida, la que le había llevado a buscar honor y fama en la batalla.

La locura de don Quijote contiene, pues, el sueño de juventud de Cervantes, pero representa también otra cosa: es un tipo de locura que le ata en cuanto hombre renacentista, en dificultades con el saber y con las letras. Es la *colera adusta* o *atra bilis* lo que distingue a los hombres dotados de imaginación y de ingenio<sup>3</sup>. El fin melancólico<sup>4</sup> del caballero ofrece la prueba: no se trata de locura depresiva, según los dictados de la moderna psiquiatría, sino de una locura circunstancial, que en este caso específico se manifiesta sólo cuando se habla de los libros de caballería, y también en este ámbito es desigual, con despuntes extraordinarios de clarividencia y de libertad respecto a los modelos, que la hacen creativa.

En esta extraordinaria invención, sostenida por una biografía tan compleja, que funde las letras y las armas, autor y protagonista instituyen una relación de especularidad; sería por ello reductivo conside-

<sup>2</sup> Esplandián, hijo de Amadís de Gaula, es el protagonista de una novela caballeresca homónima escrita por Rodríguez de Montalvo; lleva a cabo brillantes empresas socorriendo a Constantinopla en contra de los turcos; Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandián, es protagonista de una novela caballeresca escrita por Feliciano de Silva; también él libera Constantinopla asediada por los reyes paganos.

<sup>3</sup> Guillermo Serés, encargado de la última edición de *Examen de ingenios para la ciencia* de Juan Huarte de San Juan (Cátedra, Madrid 1989, pp. 203 y 208) indica una vía para interpretar el comportamiento de don Quijote, señalando su imaginación *destemplada* porque es demasiado seca e incapaz de articular las imágenes, quedando, pues, obligada a ceder el paso a los conceptos. Sobre la base de los datos ofrecidos por el *Examen...* la cosa podría ser articulada del siguiente modo: si consideramos la imaginación como la facultad intermedia que enlaza los sentidos y el intelecto, una *destemplanza*, o *immoderatio*, altera las ligazones entre la percepción externa y la interna, haciendo impracticable el juicio, es decir la posibilidad de discernir lo verdadero de lo falso.

<sup>4</sup> Sobre la melancolía de don Quijote, cfr. E. Macola, *Il sistema delirante di Don Chisciotte en Don Chisciotte a Padova*, Programma, Padova 1992, pp. 81-99.

rar al uno sin el otro ya que la recaída de la acción del uno sobre el otro produce una serie de complicados efectos que hacen de la narración un laberinto.

Los filósofos se sintieron cautivados siempre por la facilidad y la gracia con que ciertas complejas contradicciones del pensamiento, de carácter universal, son traducidas con un movimiento estilístico, que supera con gran dominio los complejos conflictos intelectuales, alcanzando soluciones sorprendentes. Nos encontramos frente a verdaderas «sprezzature» que animan la locura de don Quijote.

Siguiendo la línea de las «sprezzature»<sup>5</sup>, que son momentos de libertad con respecto al modelo y, por tanto, de la técnica narrativa preexistente (pero al mismo tiempo son actos que aclaran y descargan la tensión proyectora del autor sobre el protagonista) podremos individuar los puntos más representativos de la *poiesis* cervantina. Así encontraremos: «palabras bajo las palabras», el recorrido de la autén-

<sup>5</sup> Baldassar Castiglione utiliza por primera vez este término en el capítulo XXVI de *El Cortesano* a propósito de una situación consonante con la de una iniciación (en *Opere* de Baldassar Castiglione e Giovanni della Casa, Rizzoli, Milano-Roma, 1937, pp. 85-86. Cito la versión de Juan Boscán que traduce el término «sprezzatura» con «desprecio o descuido»: «quien desear ser buen discípulo, no sólo ha de poner diligencia en hacer bien lo que hiciere, mas aun ha de trabajar quanto pudiere de tomar el aire y las otras cosas de su maestro, y ha de desear transformarse en él si posible fuese; y tras esto, quando se sintiese haber ya aprovechado mucho hará al caso estar atento en ver diversos hombres diestros de estas tales habilidades [...] como las abejas andan por los verdes prados entre las yerbas cogiendo flores, así nuestro Cortesano ha de tomar la gracia de aquellos que a él le pareciere que la tienen, y de cada uno llevar la mejor parte. Pero de tal manera, que no lo haga como un amigo nuestro a quien todos vosotros conocéis, el cual pensaba parecerse mucho al rey D. Fernando menor de Aragón; y en lo que más había siempre trabajado de parecelle, era en alzar de rato en rato la cabeza torciendo la una parte de la boca, la cual costumbre había el rey cobrado de una dolencia. [...] (Estuve) pensando yo mucho tiempo entre mí, de donde pueda proceder la gracia, [...] y es huir [...] el vicio [...] llamado afetación, [...] usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado. De esto creo yo que nace harta parte de la gracia: porque comúnmente suele haber dificultad en todas las cosas bien hechas y no comunes, y así en éstas la facilidad trae gran maravilla [...] la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte»; B. Castiglione, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, S. Aguirre, Impresor, Madrid 1942, L. I, cap. V, p. 59.

Lucas Gracián Dantisco emplea el término «curiosidad» en el sentido de «cuidado extravagante», para traducir la *sprezzatura* excesiva. Cfr. *Galateo español* por Margherita Morreale, C.S.I.C., Madrid 1967.

Recientemente Cristina Campo, lo retoma en «*Imperdonabili*» (Adelphi, Milano 1987, pp. 99-100) y lo define como: «ritmo moral, música de una gracia interior; [...] tiempo en que se manifiesta la lograda libertad de un destino, inflexiblemente medida, siempre, sin embargo, de una ascesis cubierta»; me importa destacar este elemento de «askesis=ejercicio» no manifiesto.

Cfr. también Adone Brandalise y Mario Mancini en *Corpo e rappresentazione nell'archetipo della corte*, «il Centauro», Guida, Napoli 1985, n. 15. A propósito de la enunciada cita de *El Cortesano* se dice: «La *sprezzatura* se propone aquí como el vértice de la experiencia cortesana, como superior conciliación entre disciplina y espontaneidad y por lo tanto como esencial, irrenunciable legitimación del preceptismo pedagógico» p. 77.

tica iniciación que un novelista de nuevo cuño elabora para sí mismo a expensas de su personaje, dejando a éste, al final de su empresa, sin recursos, vaciado de la carga de idealismo que tenía al principio, encaminado a una muerte melancólica.

#### La premisa de la novela

El protagonista de la historia es presentado desde el primer capítulo con ciertos problemas de identidad: se dice de él que su sobrenombre pudiera ser el de Quijada, Quesada o tal vez Quejana; sólo después de tomar la decisión de hacerse caballero andante se bautiza con el nombre de Quijote; pero el nombre importa poco, declara el autor en el prólogo, lo esencial es que no se falte nunca a la verdad a lo largo de la narración.

Pero ¿a qué verdad no se puede faltar?, nos preguntamos. A la verdad de los manuscritos sobre los que se ha reconstruido la historia, pero sobre todo a la verdad de su autor. En este sentido don Quijote incorpora la verdad de Cervantes, que no se presenta como padre sino como padrastro de su criatura, en tanto que le traspassa una difícil tarea, lo compone lleno de límites y de defectos, hace de él un inadaptable social en busca de reconocimiento.

¿Pero cuál será entonces la relación existente entre un padre/padrastro y la verdad?

Dice el autor que el libro, como hijo del entendimiento, debería haber sido «el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse», pero que como en el orden de la naturaleza cada cosa produce su semejante, ha resultado un hijo «seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno»<sup>6</sup>. A pesar de todo, continúa el autor, un padre que ama a su hijo se pone una venda sobre los ojos, no ve los defectos e incluso trata de ocultarlos a los ojos de sus amigos y conocidos; pero él no se comporta como verdadero padre, sino como un padrastro, porque prefiere la verdad al bien de su hijo.

Esta confesión de ser mal padre no deja de tener consecuencias para la iniciación de don Quijote; es más, constituye el núcleo fundamental de sus avatares.

#### La iniciación

A los cincuenta años, y con la ayuda de los libros, el protagonista afronta el rito iniciático que permite acceder a la mujer y a la paterni-

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. VI.

dad. Busca en los textos el saber y la información sobre los actos que le permitan ser miembro de una sociedad en la que poder realizarse plenamente. Los caballeros serán para él preceptores a la vez que sus modelos ideales, sus vicisitudes lo hipnotizan, lo sugestionan, lo hacen enloquecer. El libro se convierte en su *Méneur*<sup>7</sup>.

Como dice el texto:

asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo<sup>8</sup>.

El modelo tiene poder morfológico, da al hidalgo una nueva forma, y le marca también un ideal: devolver al mundo los principios de la caballería andante, que había desaparecido hacía ya tiempo. Pero inmediatamente surge un problema: está obligado a conquistar el modelo que le ha suministrado el libro, y este mérito lo tiene que demostrar al mundo con las empresas, «acto posesivo» de su «ser caballero».

El sabe bien que parecerse al modelo sin culminar actos no significa nada, de momento, para quien quiere iniciarse, de modo que toda la narración estará dirigida a demostrar que la imitación ha sido lograda por medio del acto, mejor dicho, de las aventuras<sup>9</sup>. Para que sus aventuras tengan el deseado efecto iniciático deberán desarrollarse a lo largo de un viaje; de hecho es esto lo que define a un caballero como «errante».

El mundo para don Quijote está falto de caballeros andantes. Así pues, es el mundo quien lo llama. Sin embargo, el mundo lo llama porque él quiere su reconocimiento, quiere honor y fama, por lo tanto la necesidad que él atribuye al mundo es suya propia. El verdadero comienzo está, pues, en el fin, en la idea de hacerse famoso por ser el fundador, el padre en definitiva, de una nueva estirpe de caballeros como lo fue Amadís de Gaula.

el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo<sup>10</sup>.

Don Quijote lo ha aprendido todo en cuanto a principios se refiere;

<sup>7</sup> Me refiero a Goustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Quadrige PUF, Paris 1988, cap. III.

<sup>8</sup> *Don Quijote...*, I, cap. VIII.

<sup>9</sup> Las aventuras son de dos tipos: unas que sólo te rompen los huesos y te desfiguran (son las aventuras de encuentro) y otras que proporcionan ganancias (son las aventuras de islas, gracias a las cuales uno es hoy un pobre mísero y mañana se puede encontrar siendo un emperador). En la Primera parte, a la que se limita el presente trabajo, se trata siempre y únicamente de aventuras de encuentro, con la única salvedad de los escudos de oro que Sancho encuentra en la maleta de Cardenio.

<sup>10</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV.

ahora le hace falta lo secundario: el atuendo, en cuya construcción hay que decir que se pone a escatimar. Mientras que toda la fase de la construcción ideal está informada por el dispendio (vende parte de sus tierras para comprar libros con los que estudiar, lee libros día y noche hasta enloquecer, gastando, pues, mucho en acceder al saber de los modelos ideales) ahorra en su realización.

El caballero tiene que construirse una nueva vida, pero recicla todo lo que formaba parte de la precedente. Remienda, adapta, da nuevo nombre a lo que ya lo tenía: viejas armas, viejo rocín y dama encontrada a la puerta de casa, porque, si es el nombre lo que da existencia a la cosa, bastará trabajar con los nombres para obtener cosas nuevas. Hemos de decir sin embargo que tampoco con los nombres (que según él han de ser claros, sonoros y significativos) se toma gran trabajo; no existe ni un solo acto de nominación auténtica: los nombres son derivados, apoyados en los ya existentes, son metonímicos, es decir, formados con significaciones preexistentes: véase «Rocinante», «significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo». Freud hablaría de chistes fáciles, faltos de chispa. Y de esta facilidad se percata el «flamante» caballero cuando, completo su atuendo, sale de noche por una puerta falsa, sorprendido al ver lo simple que podía llegar a ser un inicio.

Cabalga por la inmensa llanura de La Mancha a las primeras luces del alba, cuando el conocimiento que del modelo tiene le asalta: ¿qué hará para tener aventuras si todavía no ha sido armado caballero? Y he aquí otra fácil solución: recibirá la investidura del primero que encuentre. Una vez tomado este camino fácil no hay que sorprenderse de que, no encontrándolo, «el primero», se lo tenga que inventar: sus alucinaciones son producto de esta facilidad para sustituir y superponer a las cosas reales las que él desea. Es la salida de todo idealismo exacerbado. En la realidad que él construye todo resulta

de molde para el paso en el que se hallaba<sup>11</sup>.

Resuelto brillantemente uno de los puntos cruciales de la iniciación, Don Quijote puede ahora pasar a enfrentarse con la elección del camino que recorrerá. Decide confiar esta tarea a la voluntad del Otro, su caballo, convencido de que en eso consistía toda la fuerza de las aventuras<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*, cap. V.

<sup>12</sup> *Ibid.*, «y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras» (cap. II). Hay que precisar que su relación con Rocinante es muy especial, el caballo es tanto una imagen del Otro del deseo, (véase el ejemplo citado), como del Otro del goce (véase el ejemplo que sigue: «Don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por la cinchas del caballo». *Ibid.*, cap. IV).

Vemos ya el interés de su «locura»: es éste producir una iniciación barata, reestructurando la modalidad de acceso a lo social, mitigando el rigor de los símbolos y de la construcción ideológica existentes en el orden de los caballeros.

Pero ¿por qué en todo esto era necesaria la locura? ¿No bastaba un bellaco, un pícaro, para construir el modelo de una vida superficial y de una iniciación burlesca?

La locura del personaje es clave de lectura esencial de la novela, ocupa el puesto de un acto imprescindible: la muerte iniciática, tránsito necesario para que haya resurrección. La muerte es ese retorno a lo indistinto, a partir del cual son actualizables todos los renacimientos. La locura está unida de forma indisoluble a la iniciación ya que hace posible la recuperación de la libertad desde el contexto.

Durante la vela de las armas, cuando Don Quijote ataca a los arrieros, el ventero interviene y les grita que lo dejen porque es un loco, y *por loco se libraria*<sup>13</sup>. La locura permite la libertad del acto. Gracias a ella don Quijote puede pronunciar en pleno delirio una frase de total asunción de su propia identidad:

Yo sé quien soy [...] y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías<sup>14</sup>.

Proclamaciones como ésta crean sorpresa y suspensión porque perforan la envoltura patológica en que esperamos encontrar constantemente al protagonista. Se pueden justificar de muchas maneras: suponiendo una locura discontinua con intervalos de gran lucidez; se pueden interpretar como momentos de síntesis superior, que se hacen necesarios por un cortocircuito entre el autor y el personaje que impone una solución. Preferimos interpretarlas como *sprezzature* no producidas sólo por una síntesis intelectual, sino por momentos de gracia en que el autor, el personaje y todos los recursos narrativos se acuerdan en un gesto armonioso que los condensa y los ofrece en una cadencia que se transforma en estilo. Este movimiento revela la circunstancia en que el autor se convierte en su personaje para poderlo describir.

«Sprezzature» singulares se presentan con mayor intensidad y frecuencia en el capítulo XXV<sup>15</sup>, núcleo central de la iniciación en el que se describe la relación entre el caballero y su modelo ideal.

En tal circunstancia el «errante» se adentra en el monte con el proyecto de una empresa singular: tiene en mente imitar a Amadís, el

<sup>13</sup> *Don Quijote...*, cap. III.

<sup>14</sup> *Don Quijote...*, cap. V.

<sup>15</sup> La centralidad del cap. XXV en la novela es subrayada por muchos cervantistas; me refiero en este momento a un artículo de Donatella Moro Pini, *Lingua e struttura narrativa nel «Quijote»*, «Studi Ispanici», Giardini, Pisa 1980, p. 169 y siguientes.

modelo original de todos los caballeros. El acto de paso consiste en un acto mimético como ocurre en el arte.

Si la aventura se definía como «acto de posesión de la caballería», ahora se trata de poseer directamente la caballería sin pasar por la aventura, reemplazada por la imitación de un caballero en el momento del furor. Desaparece el acto, la aventura, que tenía la función de «tercero» entre el protagonista y el modelo en que se inspiraba. El tercero ahora es Sancho, a quien se declara importante en la empresa por el testimonio que dará de ella.

La gesta, singular, jamás vista, es la que los psiquiatras llaman «bouffée delirante»: crisis de locura de amor que se produce entre el «errante» y el prototipo en que se inspira; se da, pues, en una pareja imaginaria, entre el yo del caballero y su proyección ideal.

Para dar cuerpo y mayor consistencia a esta empresa, don Quijote se había adentrado en el corazón de Sierra Morena en busca de un loco que vagaba desnudo. Sabemos que se trataba de Cardenio, *el Roto de la mala figura*. Cuando lo ve el caballero descendiendo del caballo, lo abraza y lo estrecha largo tiempo como si lo conociera de siempre, le ofrece ayuda, admitiendo que sea posible ayudar a uno que sufre tanto, pero si no hubiese ninguna solución para su mal le propone sufrir con él. Cardenio come con don Quijote y con Sancho y empieza a contar su historia. Pero un incidente turba este gran encuentro, un desacuerdo entre los dos a propósito de ciertas alusiones sobre la seriedad de la reina Madísima encolerizan a don Quijote y hacen enfurecer al loco. La locura estalla por cortocircuito, simultáneamente, a causa del juicio sobre la mujer; Cardenio se pone violento y lanza piedras contra el caballero.

Vemos que el protagonista reencuentra algo que es suyo en un hombre asilvestrado, cuya locura le atañe en el ser y en el deber ser: «loco soy y loco he de ser» en consecuencia el acto iniciático es también un acto de plena asunción de una locura que ya le pertenecía.

Lo que él presenta como acto-empresa es en sustancia la asunción de un estado: don Quijote ya se ha vuelto loco por la lectura de los libros, pero ahora dice que la locura será también su deber, («loco he de ser»); así pues, tenemos la plena asunción de un acontecimiento que en un primer tiempo le había ocurrido casualmente, por culpa de la literatura caballeresca y que podrá convertirse en estado permanente sólo en un segundo momento, como sucede en toda iniciación<sup>16</sup>.

La locura es considerada como una necesidad; el caballero la quiere demostrar a toda costa para que Sancho la pueda contar a la dama, y cuando al fin el criado se va satisfecho de haber visto bastante, dice que su amo «queda loco», como si ésta fuese una condición necesaria para el buen logro de la empresa.

<sup>16</sup> Cfr., *Subida al monte Carmelo* de Juan de la Cruz en donde se subraya el paso del «acto» al «hábito» como imprescindible para alcanzar la transformación en Dios.

¿Pero de qué empresa se trata?

De la empresa auténtica, llevada a cabo por Cervantes gracias a la locura de don Quijote; se trata de su iniciación a la nueva literatura en tanto que él es su artífice. En la empresa del autor la locura es necesaria como momento de desacralización de los modelos preexistentes, como rotura del orden, puesta en cuestión del principio de autoridad y apertura de un espacio de libertad.

«Ahí está el punto»

El «punto» es declarado explícitamente en ese gesto extraordinario con que se proclama la libertad de la locura con respecto a una causa, gesto que atañe tanto al personaje como al autor.

Estamos en lo más fragoso del monte y don Quijote explica a su fiel escudero que quizá no sólo imitará a Amadís, sino también a «Rol-dán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía)», no punto por punto, sino en síntesis, con una imitación compendiosa, haciendo un «bosquejo» de ella, como mejor pueda. En llegando a este punto, el buen sentido de Sancho plantea una pregunta:

Paréceme a mí — dijo Sancho —, que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdenuado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

— Ahí está el punto — respondió don Quijote —, y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?<sup>17</sup>

Aquí está, efectivamente, el punto en que algo es rescatado por medio de una *sprezzatura* magistral; el que dependía totalmente del modelo se libera de éste para ser digno de «eterno nombre y escritura». «Volverse loco un caballero andante con causa» está dentro de la lógica de los modelos, respeta un criterio económico. La locura sin

<sup>17</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV. Con respecto a tal afirmación a propósito de un acto gratuito, se lee en *El Cortesano*: «... creen los que están presentes que quien tan descuidadamente y tan sin pena hace lo que hace, podría hacer mucho más si quisiese, y que le quedan dentro grandes secretos, y que no es nada todo aquello para con lo que haría, si en ello pusiese diligencia o cuidado [...] mirá un hombre con una espada en la mano o con otra arma, que, si queriendo jugar della se pone en alguna postura tan sueltamente y tan sin trabajo, que parezca hacello naturalmente, luego con la sola facilidad del ademán se muestra diestro en aquel ejercicio. Así mismo en el danzar un solo paso o un solo movimiento, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza. Y un músico en el cantar, con un solo grito bien entonado descansado y dulce y tal que parece haberse hecho aquello así acaso, hace creer que sabe mucho más de lo que sabe», p. 62.

motivo, afirmada con plena consciencia, es antieconómica<sup>18</sup>, no responde al criterio de ahorro que ha caracterizado al personaje, y tampoco responde a la imitación del modelo; es un gesto creativo de absoluta soberanía, por cuyo medio el autor se libera en un instante de toda una tradición para fundar otra nueva en la que su personaje asume, con orgullo y gallardía, su circunstancia vital, su condición existencial. Sólo en virtud de esta toma de responsabilidad de la criatura literaria, ella misma podrá ser, a todos los efectos, alter-ego del autor, y así, cuando se la sacrifique (como ocurre en nuestro caso) el autor sacrificará verdaderamente su *ego* en tanto que *alter*.

Este importante acontecimiento abre una tradición de novela que se construye sobre el sacrificio de los modelos tradicionales, la tradición de los autores que renacen sobre los despojos de sus personajes. Nace la nueva estirpe de todos los protagonistas que pagan una contribución por la iniciación de sus autores; la estirpe de los padrastros que se regeneran partiendo del sacrificio de sus hijos; la estirpe de los hijos «perdidizos»<sup>19</sup>, para permitir a sus padres convertirse en verdaderos padres.

También Mme. de Lafayette se ensaña con la Princesa de Clève para poder iniciarse en la escritura. En aquel caso es aún más evidente que lo que se sacrifica por medio del personaje es la propia imagen ideal. A veces es un paso necesario para que haya creación. Creación quiere siempre decir, para el artífice, recrear a continuación de una muerte simbólica.

Hay que pagar un precio por aquello que se pierde: en nuestro caso los libros son quemados y la biblioteca es tabicada, hay que renunciar a todo un saber para que sobre sus cenizas renazca una nueva literatura.

El «punto» es, pues, un paso que al mismo tiempo es sacrificio y resurrección; lo vemos representarse en el caso de la carta que el caballero escribirá en el momento culminante de la iniciación.

#### La inexistencia de la carta

Dice don Quijote a Sancho:

no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una

<sup>18</sup> Cfr. Ortega y Gasset en «*El origen deportivo del Estado*», 1924, habla de «actividad original [...] espontánea, lujosa, de intención superflua, libre expansión de una energía preexistente» en contraposición a la actividad de carácter utilitario que «no crea, no inventa, simplemente aprovecha y estabiliza lo que sin ella fue creado», OC, VII, p. 607.

<sup>19</sup> Aludo al famoso verso del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz: «me hice perdiz y fui ganada», que se refiere a un paso del recorrido espiritual que es una iniciación.

carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada<sup>20</sup>.

Esta declaración no deja duda sobre la existencia de dos tipos de locura: «loco soy y loco he de ser» es a un tiempo la locura que deriva de la imitación del modelo (locura de amor) y la locura creativa, funcional y fecunda; «seré loco de veras» es una locura pacificante a la que aspira el protagonista en el caso de que la carta no tenga respuesta; tenemos así una locura acompañada de un trabajo, y otra que anulará toda fatiga. La primera es locura creativa, la segunda es patológica. En la primera (locura proveniente de la lectura de los libros y del amor) autor y personaje son uno mismo, hay identificación; en la segunda el autor deja a un lado al personaje como haría con un traje pasado de moda, cosa que resulta evidente si observamos el papel nada fundamental del personaje a partir del capítulo XXV, en el que falla la iniciación.

El escritor elige para su héroe el segundo tipo de locura, hace que siga loco pero sin sufrimiento. En efecto, aquella carta que debía decidir el destino del caballero jamás será entregada a Dulcinea porque don Quijote no se la entrega a Sancho.

La misiva que el caballero quiere enviar a la dama es funcional en relación con la respuesta que recibirá de ella. Por lo demás sabemos que ella no sabe leer ni escribir, y la carta no tendrá jamás la respuesta que espera, quedará allí extraviada o abandonada en cualquier parte como resto de la operación, un resto en absoluto indiferente, porque es «literatura» pura. También esta carta, que parece utilitaria por tener una finalidad muy concreta, revela su matriz gratuita cuando no es enviada a causa de un acto aparentemente fallido, pero logradísimo. Una carta jamás queda sin respuesta. Efectivamente, tiene una implícita desde el momento mismo de su escritura:

de cualquier manera (Dulcinea) responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares (Sancho) gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco<sup>21</sup>.

La operación de escribir materialmente la carta es interesante. Es Sancho quien la solicita porque se quiere ir. Don Quijote tiene ciertas reservas porque faltan las estupendas hojas de árboles sobre las que los antiguos escribían; después condesciende a escribir provisionalmente en el librito de memoria de Cardenio (lugar que pertenece al otro) que tiene páginas en blanco: Sancho la hará transcribir como es debido cuando llegue al pueblo:

<sup>20</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV.

<sup>21</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV.

Soberana y alta señora:

El ferido de punto de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, le envía la salud que él no tiene. [...]

El Caballero de la Triste Figura

Don Quijote está con pleno derecho en el discurso amoroso porque da lo que no tiene y lo da a quien no se lo pide. Sancho le dedica todo tipo de alabanzas por el estilo rebuscadísimo y todas las diabluras que sabe inventar, pero le ruega que escriba al dorso de la página la orden de entrega de tres pollinos que le había prometido, esta vez con una firma clara porque debía ser reconocida apenas vista. Pero don Quijote responde que no hace falta firmar la carta, basta poner la rúbrica, que equivale a la firma. Si se piensa bien en lo que es la rúbrica, se trata de un movimiento que no pasa por la letra del alfabeto, es la huella pura de un gesto que identifica distinguiendo<sup>22</sup>.

Aquí el caballero se ahorra el nombre propio y da algo que en teoría lo identifica más, pero sólo en un código secreto, porque respecto a lo social no lo identifica en absoluto; la rúbrica tiene la función de expresar una singularidad cuando completa al apellido, pero este rasgo por sí sólo ¿qué puede querer decir?

El rasgo es puro acto de estilo, y, en cuanto tal, es soberano y antieconómico, tanto que el mismo don Quijote dice que vale lo mismo para tres pollinos como para trescientos. Es el máximo de la *sprezzatura*<sup>23</sup>, síntesis de artificiosa fuerza y ligereza, aprendidas con el ejercicio de la caballería. Jamás debemos olvidar que el objetivo de don Quijote es ser caballero y mucho menos debemos olvidar que Cervantes marchó a la guerra movido por el ideal caballeresco. La *sprezzatura* que Castiglione propone para el *Cortesano*, como movimiento que subsume y concilia disciplina y espontaneidad, proviene de la caballería<sup>24</sup>, es construida sobre un ejercicio que no tiene nada que envidiar

<sup>22</sup> El *Diccionario de Autoridades* define la rúbrica como «señal propia y distintiva, que después de haber firmado y escrito su nombre, pone cualquiera al fin de él, rasgueando con la pluma».

La rúbrica, por traslado es también la sangre derramada por sostener una verdad, el martirio es rúbrica de la fe, rubricar es suscribir y marcar con la propia sangre.

En el estilo eclesiástico es la orden o la regla que enseña como se llevan a cabo las ceremonias y los ritos de la iglesia.

En Derecho es el epigrafe o inscripción de los títulos del derecho.

<sup>23</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV.

<sup>24</sup> Escribe M. Menéndez y Pelayo en la introducción al *Cortesano* a propósito de su autor: «Toda la vida de Castiglione había sido preparación práctica de esta obra, una de las más geniales del Renacimiento italiano. Hombre de armas y hombre de corte; aventajado en todos los ejercicios y deportes caballerescos; maestro en el arte de conversación y en todo primor de urbana galantería; profesor sutil de aquella filosofía de amor que la escuela platónica de Florencia había renovado doctamente; curioso espectador de la belleza en los cuerpos, en las almas y en las puras ideas; conocedor fino de las artes del diseño; amigo de Rafael...» (*op. cit.*, p. VIII). Hay continuidad entre B. Castiglione y su *Cortesano*. Además, en el caso del *Cortesano* hay una circunstancia que le permite averiguar

al de las órdenes eclesiásticas más rigurosas, como pone de manifiesto don Quijote durante la comida con los pastores.

Sin embargo, si consideramos estas *sprezzature* a la luz de un saber estético, como el elaborado a partir de la *Crítica del juicio*, podemos reconocer en ellas el gesto inaugural del arte, que recrea las formas prescindiendo del espacio y del tiempo. En tal sentido la operación de Cervantes consiste en distanciarse de toda la literatura caballeresca por medio del juego, de la burla y de la broma, para abarcarla después en un acto de prestigio que la restituye transformada. Habría podido hablar de la caballería y de su amor por ella; habría podido burlarse de ella y tratarla con desprecio; pero hace una cosa muy distinta y mucho más compleja: se burla de ella, se distancia de ella, vapulea cuanto puede a su personaje, pero, con un movimiento singular que sólo el arte logra, ennoblece todo ello encarnándolo. Este movimiento transformador tiene algo de milagroso porque propone un comienzo: está aquí su verdadera «iniciación» en la novela.

Si consideramos las cosas desde este punto de vista se hacen más comprensibles tanto «el acto sin causa», producto milagroso de la gracia, como «el bosquejo», en el que se condensa todo el proyecto de la gran imitación del modelo; podría tratarse, efectivamente, del apunte del artista, que contiene ya la obra en su totalidad.

Pero si volvemos al problema de la identidad del personaje representada por medio de su nombre propio, que al comienzo tenía cierta importancia (Quijada o Quesada... y al fin Quijote) nos damos cuenta de que ahora ya no sirve, como si fuese irrelevante.

Hay muchos indicios del abandono del protagonista por parte del autor: cuando hace que su héroe imite los modelos de forma reductiva; cuando revela la identidad de Dulcinea, que resulta ser la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, dos campesinos del pueblo; cuando hace que el protagonista demuestre una gran tolerancia a propósito del yelmo de Mambrino (siendo el yelmo enseña importantísima del caballero) que lo mismo puede ser bacinilla de barbero, que yelmo, que cualquier otra cosa<sup>25</sup>. Se trata de elecciones que llevan a una solución expeditiva de la complejidad del carácter de don Quijote. Es como decir que cada cual ve lo que le apetece en estos símbolos (yelmo, dama, héroes caballerescos) degradados al papel de materiales de

su iniciación, es la Corte. Don Quijote en cambio tendrá que averiguar su existencia a través del símbolo y de la literatura. No hay corte que lo sostenga, yerra solo por la Mancha. Sus actos tienen dos posibilidades: la salida maniaca (el furor o la melancolía), o la traducción en símbolo; él será por lo tanto un personaje de la literatura.

<sup>25</sup> *Don Quijote...*, cap. XXV: «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguirá por quitármele; pero como ven que no es más de un bacín de barbero, no se curan de procuralle».

construcción, del tipo de los ladrillos, el cemento y la arena. En este sentido don Quijote le dice a Sancho:

¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos.<sup>26</sup>

Podemos aproximar esta cita a la de la locura «sin causa» y nos daremos cuenta de que responden al mismo principio: ahorro en la construcción del personaje y apertura sobre otra escena en que está en juego la posición creativa del escritor que, sin embargo, se rige por el dispendio.

#### Lo que queda del acto iniciático

Vayamos ahora al acto de imitación, propiamente dicho, que da validez a la investidura del caballero.

Llegan los dos al pie de una alta montaña donde se extiende un prado verde y lujuriente, auténtico *locus amoenus*, que es elegido para la gesta suprema del caballero. En este lugar desciende don Quijote del caballo, y quitándole la silla y el freno a Rocinante le da una palmada en el anca diciendo: «Libertad te da el que sin ella queda». El protagonista es esclavo de amor y se siente obligado a hacer lo que el protocolo caballeresco le impone, pero su caballo no; sus destinos se separan, Rocinante queda libre e inigualable en fama y ligereza.

Hay un acto de separación real.

Sancho da prisa a su amo para poderse ir él también porque está deseoso de coger los asnos que le ha prometido, pero el caballero insiste en que no podrá ser antes de tres días, tiempo necesario para demostrar su locura.

El escudero, que de la locura de su señor cree haber visto ya lo suficiente, le pregunta qué otra cosa le queda por ver. Y el formalista don Quijote se pone a describirle todo lo que aún falta: debe rasgar sus vestidos, debe esparcir en torno las armas, darse cabezadas contra las rocas y muchas otras cosas pasmosas.

«Por amor de Dios — dijo Sancho —, que mire vuestra merced cómo se da esas calabazadas; que a tal peña podrá llegar y en tal punto, que con la primera se acabase la máquina desta penitencia; y sería yo de parecer que [...] se contentase, digo, con dárselas en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón, y déjeme a mi el cargo, que yo diré a mi señora que vuestra merced se las daba en una punta de peña, más dura que la de un diamante»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Don Quijote..., cap. XXIV.

<sup>27</sup> Don Quijote..., cap. XXV.

Demuestra Sancho aquí que ha aprendido muy bien la lección del ahorro entre la narración de una acción y su ejecución real, pero don Quijote pone los puntos sobre las íes y explica que las leyes de la caballería quieren que todo se haga muy seriamente, sin mentir, mientras que decir una cosa por otra, significa mentir.

Cierto que aquí se habla de la fidelidad del caballero a los modelos, pero si nos trasladamos al plano de la creación de una novela, ¿dónde está la verdad de la imaginación? o mejor aún, ¿qué relación existe entre imaginación y verdad en una novela de ficción?

Ahora que tiene la libranza, lo esencial para recuperar lo que ha perdido, Sancho se quiere ir, pero el caballero lo retiene para que vea y pueda después contar «una o dos docenas de locuras» que ejecutará en «menos de media hora» tras haberse quitado los calzones.

El criado está aterrizado por el efecto que podría producirle la vista de su amo desnudo, pero don Quijote insiste y ofrece una reducción: que vea al menos «un par de locuras».

Sancho rebaja aún más la apuesta: está bien, verá «una», que el caballero le promete hacer «en un credo».

Se desnuda deprisa y sin demora

dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.<sup>28</sup>

Así, con dos cabriolas, (nueva y grotesca forma de *sprezzatura*), se da conclusión a la empresa extraordinaria del caballero andante, iniciado de forma burlesca; pero se logra también, gracias a su sacrificio, la auténtica iniciación del primer gran novelista de la Edad Moderna, que ha construido a su protagonista no sobre la base de modelos ya existentes, sino a partir de sí mismo, como reverso de sí.

En esta primera parte del *Quijote* el autor ha desafiado a su alterego en un torneo del que ha salido vencedor. El caballero adversario derrotado, apaleado y puesto en ridículo infinitas veces, ha sido devuelto al punto de partida, prisionero en un carro arrastrado por dos lentísimos bueyes, cuando todos sabemos que «montar sobre la carreta significa para un caballero renunciar a lo esencial de su propia figura, abandonando el caballo sobre el cual, como un centauro, ha nacido y al que debe su propio nombre»<sup>29</sup>.

Con razón se puede definir el autor como «padrastró» y no como padre de su criatura, porque un buen padre habría querido para ella un destino distinto. Es evidente que él ha elegido el camino de la ver-

<sup>28</sup> Don Quijote..., cap. XXV.

<sup>29</sup> Adone Brandalise y Mario Mancini, *Corpo e rappresentazione nell'archetipo della corte*, p. 83.



dad, que le ha conducido despiadadamente a sacrificar al hijo<sup>30</sup>, en el respeto de esa lógica deshumana para la cual el deseo y también el amor, en su forma primaria, destruyen el propio objeto para ofrecerle después la oportunidad de renacer divinizado.

<sup>30</sup> Esta imagen, recurrente en la clínica psicoanalítica, vuelve, en todo el último Freud, bajo la forma del fantasma de un devoramiento por parte del padre, eficazmente representado por el mito de Cronos en un escrito de 1938 (*La scissione dell'io nel processo di difesa*, *Opere*, vol. XI, Boringhieri, Torino 1979, p. 560). Ettore Perrella retoma el mito y le da el mismo tratamiento en el *Mito di Crono* (Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1993); por otra parte, la reciente publicación de un seminario inédito de Jacques Lacan, *La relation d'objet* (Seuil, Paris 1994), lleva en portada el cuadro de Goya que se encuentra en el museo del Prado, titulado: *Saturno que devora a su hijo*.

SANTIAGO MASPOCH BUENO

## EL TRADUCTOR EN EL QUIJOTE

1. Sabido es que uno de los presupuestos de la novela cervantina es el de la multitud de visiones del mundo de ficción, y que ésta alcanza su máxima expresión en el *Quijote*: en la novela asistimos a la diferentes visiones del mundo de don Quijote y Sancho Panza, pero también del cura y el barbero, del ama y la sobrina, de Teresa/Juana Panza, ...; si penetramos en el plano en el que se mueven don Quijote y Sancho, asistimos también a las diferentes visiones que éstos y otros personajes presentan acerca de los hechos que en las narraciones intercaladas se les cuentan; por fin, si cambiamos de plano y nos situamos en el de quienes desde dentro de la novela leen ya las andanzas de don Quijote y Sancho — el traductor, el narrador-editor, los académicos de Argamasilla, el ilustrador de la aventura del vizcaíno (I, 9), ... — veremos también que cada uno de ellos presenta su propia visión de los hechos centrales.

2. Esa actitud pasiva de contemplación — del mundo o del mundo de ficción — se ve de otro lado compensada por la participación activa que todos esos personajes tienen en la creación del mundo o de la novela. En otro lugar<sup>1</sup> analizamos la labor de don Quijote al variar el mundo que le rodeaba y transformarlo en novela; y ocurre lo mismo con quienes pueblan ese mundo y ayudan, por ejemplo, al final feliz de la narración lateral de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, o con éstos últimos cuando colaboran en devolver a don Quijote a su casa y concluir así la primera parte de su novela. Pero también esos otros personajes que en la novela se sitúan en un plano narrativo diferente al de don Quijote y actúan de receptores internos del texto que contiene sus aventuras juegan con la novela que reciben y a uno de ellos, al traductor, dedicamos nuestra comunicación. Recogeremos en ella todos los pasajes en los que explícitamente aparece ese traductor y los sistematizaremos intentando deducir cuál es su labor y participación en la novela.

<sup>1</sup> En el Coloquio sobre «La construcción del personaje en Cervantes» (Castro del Río, 12-14 de noviembre de 1993), cuyas actas están en proceso de publicación.

3. Del traductor tenemos noticia por boca del narrador-editor, quien, en la ficción, se ocupa de redactar la versión última. El traductor, así pues, se presenta por vez primera en I, 9 y se caracteriza como «morisco», de donde seguimos que le toca parte de lo que el narrador dice poco después del autor arábigo: «muy propio de los de aquella nación [es] ser mentirosos»<sup>2</sup>. Aun así, cuando se le pide que traduzca los cartapacios en que Cide Hamete Benengeli cuenta la historia de don Quijote «sin quitarles ni añadirles nada», promete «traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad».

4. Ahora bien, ese traductor no se limita a la mera traducción literal del texto de Cide Hamete, sino que participa activamente en él en varios sentidos:

4.1. En primer lugar, comenta aspectos formales del manuscrito original árabe, como ocurre con la glosa que copia al comienzo de II, 24 y en la que Cide Hamete duda de la veracidad de don Quijote al contar lo que ha visto en la cueva de Montesinos:

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones.

4.2. En segundo lugar, el traductor da explicaciones, desde su proximidad racial con Cide Hamete, del lenguaje y la manera de expresarse y entender el mundo de éste. Así sucede al comienzo de II, 27:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...»; a lo que su traductor dice que el jurar como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura o debe jurar verdad, y decirla en lo que dijere, así el la decía, como si jurara como cristiano católico, ...

Aunque para entender el pasaje es de suponer que Cide Hamete considere la veracidad de los cristianos del mismo modo que éstos consideran la suya. Por eso en otras ocasiones, como en el momento de las confidencias de doña Rodríguez a don Quijote, Cide Hamete jura por Mahoma:

Aquí hace Cide hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera por venir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almafala de dos que tenía (II, 48).

<sup>2</sup> Se vuelve sobre ello en II, 3: «de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas». Esa consideración de los moros como mentirosos es lugar común que se remonta hasta el *Romance de Abenámár*: «moro que en tal signo nace / no debe decir mentira».

4.3. En tercer lugar, el traductor también emite juicios acerca de la fiabilidad de la versión original. Así ocurre cuando, en II, 5, se dice por tres veces que considera apócrifo el capítulo:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía...

Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo.

Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho.

4.4. Por fin, actúa también, en cierto modo, de censor del texto original al negarse a traducir la descripción de la casa del caballero del Verde Gabán en II, 18:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia...

Pero nada comenta, como sería de esperar, cuando tiene que traducir las palabras en las que don Quijote, en su visita a la imprenta de Barcelona, aporta su propia teoría de la traducción y menosprecia la labor de quienes se dedican a ella:

Me parece que el traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (II, 62).

5. Sin embargo, a pesar de esa consideración de don Quijote, hemos de considerar la labor del traductor muy loable y merecedora de mucho más que las «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo» (I, 9) que recibe de paga si, tomándola en serio y llevándola a sus últimas consecuencias, observamos que:

5.1. Está dotado de indudables cualidades literarias puesto que convierte textos árabes en los muchísimos poemas que aparecen por el texto y valgan como ejemplo los endecasílabos y heptasílabos que forman la canción de Grisóstomo (I, 14).

5.2. Tiene una indudable formación literaria puesto que de otra manera no podría reconocer que el texto en árabe esconde en múltiples ocasiones versos castellanos como los de Garcilaso — ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / Dulces y alegres cuando Dios quería (II, 18) — que don Quijote recita al llegar a casa del caballero del Verde Gabán.

5.3. Tiene también una indudable formación lingüística; la suficiente para verter del árabe al castellano las prevaricaciones idiomáticas de Sancho, y valga como ejemplo el momento en que éste confunde «trogoloditas» con «tortolitas» o «bárbaros» con «barberos» (II, 68).

6. Y si seguimos por ese camino, si admitimos en todo su rigor las consecuencias que supone el juego de suponer un *Quijote* en árabe, veremos juegos y paradojas parecidas a esas por las que el protagonista crea a su narrador y viceversa. En efecto, sin salirnos de I, 40 y I, 41, a propósito de la historia del Cautivo, veremos:

6.1. Que las dos cartas en árabe que Zoraida envía al cautivo son traducidas al castellano por el renegado; pero eso lo cuenta en árabe Cide Hamete Benengeli y el traductor nos lo vierte al castellano; se han producido, pues, tres traducciones de unos mismos textos. Más aún: el cautivo dicta la contestación a esa carta en castellano; el renegado la vierte al árabe para que la entienda Zoraida y ésta sería la versión en el texto de Cide Hamete; pero el traductor la vuelve a verter al castellano y así, posiblemente recibimos el texto en su versión primitiva, la dictada por el cautivo. Y a todas esas traducciones y nuevas traducciones habría que sumar otras dos: Primero, la de la inscripción de metal donde se explican las causas del encantamiento de don Clavijo y Antonomasia: en él están «escritas en lengua siríaca unas letras, que habiéndose declarado en la candayesca, y ahora en la castellana...», y todo ello, de nuevo, se nos cuenta en árabe que luego se traduce al castellano de modo que la inscripción sufre cuatro traducciones; y, luego, las que de la propia novela espera el bachiller Sansón Carrasco al principio de la segunda parte y que, en efecto, se han producido históricamente: «a mi se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» (II, 3).

6.2. Que el absurdo total se alcanza cuando se supone que el traductor vierte del árabe al castellano frases como las que siguen: «hase de advertir que adonde dice *Lela Marien* quiere decir *Nuestra Señora la Virgen María*» (I, 40), puesta en boca del renegado cuando explica aspectos de su traducción; o «el primer jumá, que es el viernes» (I, 40), a propósito del día de la fuga; o, por último: «— ¿*Amexi*, cristiano, *ámexi*? — Que quiere decir: “¿*Vaste*, cristiano, *vaste*?”» (I, 41), durante el encuentro de Zoraida y el cautivo en el jardín. (Dejamos como ejerci-

cio del oyente o lector la demostración de la imposibilidad de que tales frases en castellano sean resultado de otras en árabe).

6.3. Que, si al comienzo de la segunda parte el bachiller Sansón Carrasco pondera positivamente los méritos de quien manda traducir el texto de Cide Hamete Benengeli — «rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerla traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano» (II,3) — resulta que lo que el traductor traduce es, entre otras cosas, el hecho mismo de que él va a traducir la obra. Algo parecido a esto, es decir a la inclusión del traductor dentro del texto árabe de Cide Hamete, imposible en principio porque recibe la obra ya terminada, se puede seguir del irresoluble comienzo del capítulo II, 44, que también se puede leer como, en el caso anterior de II, 18, en el sentido de que el traductor es infiel al texto:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de si mismo...

7. Concluiremos observando que lo que ocurre con el recurso al traductor tiene correlatos en la novela con otros recursos. Son múltiples los personajes que en ella se disfrazan: don Quijote, Cardenio, Dorotea, el cura y el barbero, Sansón Carrasco, Claudia Jerónima, don Gregorio y Ana Félix, etc.; don Quijote disfraza también la realidad en la primera parte de la novela y en la segunda los demás se la presentan disfrazada. Lo que provoca la sorpresa en todos los casos es la diferencia que va de la realidad a la realidad disfrazada y del mismo modo cabe pensar que ocurre con el texto de la novela: nos encontramos con un mismo caso, nos encontramos ante un texto en árabe que se nos presenta disfrazado de texto en castellano con la diferencia de que no sabemos realmente qué dice ese texto en árabe. En efecto, si según hemos visto a propósito de la descripción de la casa del caballero del Verde Gabán el traductor no es fiable y si además se da por supuesto que tanto éste como el autor árabe mienten, resulta que el traductor miente en su traducción de Cide Hamete quien, a su vez, miente sobre la realidad de don Quijote. El resultado es la novela total en el sentido de que se nos han dado las claves para que o no la creamos o la creamos según nuestro albedrío.

La doctrina de las potencias constituye la ciencia antropológica de la época y se refleja en la novela y el teatro contemporáneos, pero en Cervantes con especial nitidez. En ese mundo de ideas y de léxico, Cervantes encarna el nivel mental de los siglos. Este nivel mental funda un tipo de discurso, su capacidad de imaginación, el horizonte de sus intereses, las acciones en el gobierno de la novela y la trama de su estructura cuando se aplican a los personajes.

La doctrina de las potencias constituye la ciencia antropológica de la época y se refleja en la novela y el teatro contemporáneos, pero en Cervantes con especial nitidez. En ese mundo de ideas y de léxico, Cervantes encarna el nivel mental de los siglos. Este nivel mental funda un tipo de discurso, su capacidad de imaginación, el horizonte de sus intereses, las acciones en el gobierno de la novela y la trama de su estructura cuando se aplican a los personajes.

La doctrina de las potencias constituye la ciencia antropológica de la época y se refleja en la novela y el teatro contemporáneos, pero en Cervantes con especial nitidez. En ese mundo de ideas y de léxico, Cervantes encarna el nivel mental de los siglos. Este nivel mental funda un tipo de discurso, su capacidad de imaginación, el horizonte de sus intereses, las acciones en el gobierno de la novela y la trama de su estructura cuando se aplican a los personajes.

de que se nos han dado las claves para que no la creamos o la creemos según nuestro albedrío.

El que se supone se supone como las que siguen: «hase de ser un renegado cuando explica el día de la semana, que es el viernes» (I, 11), «Amexi, cristiano» (I, 11), «cristiano, vasco» (I, 11), durante el día de la semana en el jardín. (Dejamos como ejerci-

La doctrina de las potencias constituye la ciencia antropológica de la época y se refleja en la novela y el teatro contemporáneos, pero en Cervantes con especial nitidez. En ese mundo de ideas y de léxico, Cervantes encarna el nivel mental de los siglos. Este nivel mental funda un tipo de discurso, su capacidad de imaginación, el horizonte de sus intereses, las acciones en el gobierno de la novela y la trama de su estructura cuando se aplican a los personajes.

CIRIACO MORÓN ARROYO

VER, OIR: SANCHO SENTIDO

Discurso textual

El carácter de un personaje literario lo construye el autor y lo percibe el lector a base de cuatro indicadores: su modo de actuar en el texto (lo que hace), su lengua (lo que dice y el modo de decirlo), lo que otros personajes y el autor dicen sobre él, y el léxico que el autor elige para su caracterización. De manera ideal los cuatro signos debieran complementarse, pero puede haber discrepancia entre ellos, o al menos puede percibirla el lector con razón o sin ella. Unamuno, por ejemplo, encuentra inconsecuente el que Cervantes llame a Sancho «hombre de bien» y luego le atribuya «poca sal en la mollera»: «Gratuita afirmación de Cervantes, desmentida luego por el relato de sus donaires y agudezas. En rigor no cabe hombría de bien, verdadera hombría de bien, no habiendo sal en la mollera, visto que en realidad ningún majadero es bueno»<sup>1</sup>. Cervantes parece estar de acuerdo con Unamuno: Sancho, en la medida en que es bueno, se eleva y refina desde el punto de vista mental y humano; y al mismo tiempo, la escasez de la sal que sazónaba su cerebro explica sus agudezas y donaires, la cortedad de su horizonte y sus malicias y bellaquerías. Los donaires y agudezas eran para Cervantes manifestación de un nivel mental inferior al plano del entendimiento, la potencia superior del hombre<sup>2</sup>.

Cervantes caracteriza a los personajes del *Quijote* desde la doctrina de las potencias del alma, como se entendía en la filosofía escolástica, vigente en su tiempo. Esa doctrina se había popularizado en libros como *Norte de los estados* de Fr. Francisco de Osuna y *Luz del alma cristiana* de Fr. Felipe de Meneses, los dos leídos por Cervantes.

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de D. Quijote y Sancho*, cap. VII. Ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1988, p. 194.

<sup>2</sup> Para el trasfondo científico del dicho popular sobre la sal en la mollera ver Huarte de San Juan: «Conviene, pues, luego en naciendo el hijo de padres holgados, lavarle con agua salada caliente; la cual en opinión de todos los médicos, deseca y enjuga las carnes, y pone firmes los nervios, y hace al niño robusto y varonil, y por gastarle la humedad superflua del cerebro le hace ingenioso y le libra de muchas enfermedades capitales» (*Examen de ingenios para las ciencias* [1575], cap. 15, parte IV. Ed. E. Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 366.

La doctrina de las potencias constituía la ciencia antropológica de la época y se refleja en la novela y el teatro contemporáneos, pero en Cervantes con especial precisión. En ese marco de ideas y de léxico, Sancho encarna el nivel mental de los sentidos y ese nivel mental funda su tipo de discurso, su capacidad de imaginación, el horizonte de sus intereses, las decisiones en el gobierno de la ínsula, y la cima de su sabiduría cuando reconoce: «yo no nací para ser gobernador»<sup>3</sup>.

La bibliografía sobre Sancho es muy amplia y ha sido comentada y discutida en el bien trabajado libro de Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*<sup>4</sup>. Pero los estudios de fuentes o de relaciones con el discurso cultural anterior o contemporáneo solo explican el general sentido paródico, puramente negativo, del escudero, y alguna acción o reacción concreta en el libro. Toda tangencia o coincidencia parcial del texto con tipos folclóricos, carnavalescos o de espectáculos populares se debe medir y valorar desde el perfil o esquema del personaje que se documenta en el texto. El discurso cultural, siempre vago por ser un marco demasiado amplio, común a muchos textos, debe fundarse en el discurso textual que presenta al personaje único. Yo me propongo una lectura que define desde dentro del texto el esquema que conforma a Sancho y que explica su modo constante de actuar y de hablar. En el caso de Sancho, una vez desplegadas las coordenadas de su carácter desde el texto, se esfuma la supuesta contradicción entre su discreción y necedad, puede entenderse el sentido de su propalada «quijotización» y se revela el fundamento de la relación amo-criado en el texto del *Quijote*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Quijote*, p. segunda, cap. LIII. Ed. L. A. Murillo (Madrid, Castalia, 1978), II, 444. Todas las citas del *Quijote* remiten a esta edición. Los números romanos indican la parte y tomo, y los arábigos el capítulo y la página en el tomo. En el mismo capítulo: «Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano, que si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas toscas de cuerda. Cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana» (ib., p. 445). La imagen de la hormiga que vuela está en la *Celestina*: «Como hormiga que dexa de yr/ holgando por tierra con la provisión,/ jactóse con alas de su perdición;/ llevaronla en alto, no sabe dónde yr» (Versos acrósticos iniciales).

<sup>4</sup> Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>5</sup> El presente estudio desarrolla de manera analítica la descripción de Sancho propuesta en *Nuevas meditaciones del Quijote* (Madrid, Gredos, 1976), pp. 215-230. Estudié el esquema sociológico del texto en «Amo y criado en el *Quijote*», publicado en J. M. López de Abiada y A. L. Bernasocchi, eds., *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann* (Madrid: José Esteban, 1984), pp. 355-375. Mi tesis es que Sancho es criado en el sentido genético de haber nacido con una herencia villana que condicionaba «indirectamente», como decían los escolásticos, su cuerpo, su capacidad mental [sentidos frente a entendimiento] y su fuerza física [calidad de plebeyo] sin «valor» [calidad de nobles]. La inferioridad de nacimiento se reforzaba por los alimentos groseros y por el medio social del villano, que termina no sabiendo «leer ni escribir». El profesor Marc Vitse me atribuye «unos extraños presupuestos críticos» y como ejemplo cita una frase mía: «Esta constante del criado que en ningún momento pretende escalar el mundo

### *Sentido, imaginación, entendimiento*

Las aventuras principales de la primera parte, desde la segunda salida en que don Quijote va acompañado de Sancho, son los molinos de viento (cap. VIII), la batalla con el vizcaíno (VIII-IX), encuentro con los pastores (XI), yangüeses (XV), Maritornes, el arriero y el cuadrillero en la venta (XVI), los ganados convertidos en ejércitos (XVIII), los encamisados (XIX), los batanes (XX), el yelmo de Mambrino (XXI) y la liberación de los galeotes (XXII). A partir del capítulo XXIII el camino del caballero andante se cruza con el de Cardenio, Luscinda, Don Fernando y Dorotea. Al entrelazar la historia de don Quijote con las de los nuevos personajes, el libro deja de ser narración lineal de aventuras casuales y se convierte en el desarrollo esférico de un argumento. El argumento de la primera parte del *Quijote* comienza propiamente en el capítulo XXIII, anunciando el entuerto de Don Fernando que ha invadido los reinos de Cardenio y Dorotea. Don Quijote endereza el entuerto, como sabemos los lectores, no con los tajos de la espada, sino creando esperanza con sus ilusionadas promesas y siendo ocasión (él pretende ser causa) de las felices casualidades que llevan a la resolución de los conflictos.

Hasta el capítulo XXII inclusive, todas las aventuras tienen la estructura siguiente: (a) Don Quijote percibe un objeto sensible; (b) a ese objeto lo nombra, no desde la experiencia de los sentidos, sino desde categorías que lleva en su mente (imaginación), aprendidas en las novelas caballerescas; los molinos se le hacen gigantes, la venta castillo, y los rebaños de ovejas ejércitos de paganos y cruzados. (c) Como resultado de la confusión, Don Quijote reacciona sin juicio, es decir, sin sentido de la realidad concreta, y es derrotado. (d) En este momento, los libros de caballerías le brindan el resorte para seguir

del señor me hace forzoso afirmar: si hay un libro al cual son inaplicables las categorías de la crítica marxista, es el *Quijote*» (*Criticón*, 33 [1986], 169). Mi tesis no es ningún «extraño presupuesto» sino documentada conclusión. Si cabe una lectura marxista del *Quijote*, debe acreditarse en la relación amo-criado, que constituye el centro del libro. Ahora bien, para Marx las relaciones de amo y criado no proceden de herencia sino de situaciones económicas que han cambiado en la historia y deben transformarse por la revolución. En el *Quijote*, en cambio, Cervantes refleja la doctrina de la jerarquía social vigente en la escolástica y en Huarte de San Juan, y pinta un criado que acepta su inferioridad natural como causa de la económica, sintiéndose incapaz de igualarse con el señor. Por supuesto, la idea de superioridad e inferioridad genética vigente en el siglo XVI puede explicarse desde la doctrina de Marx, como justificación ideológica de la discriminación real existente; pero eso es un problema de historia, que solo tiene una relación indirecta y mediada con el texto del *Quijote*. La visión marxista de la sociedad española en torno a 1600 explicaría por qué la estética de Marx, como la expresa en el comentario al *Sickin-gen* de Lasalle, no le cuadra al libro de Cervantes. Es hora de cribar el hispanismo que se ha llamado marxista, apreciar las pocas aportaciones serias (Werner Krauss), y olvidar las alegorizaciones simplistas de los textos literarios y las horrorosas simplificaciones de la historia que se han expectorado con el nombre de marxismo.

en su ilusión: los encantadores a los que puede culpar de la desventura. El hidalgo ha perdido el juicio, que es la capacidad de aplicar principios abstractos a la circunstancia, lo universal a lo singular de la realidad, y se ha quedado con el ingenio suelto, con la ilusión. Las aventuras y derrotas de la primera parte son el ocaso de las ilusiones.

Si Don Quijote es el ingenio sin juicio, la ilusión que crea objetos ideales a base de percepciones sensibles, Sancho es el mero sentido sin entendimiento. El entendimiento es la potencia que percibe lo concreto como inserto en una estructura más universal. Sancho, por ser hombre, «animal racional», ejercita el entendimiento en un sentido puramente formal, vacío de contenido: cuando menciona los rebaños de ovejas y carneros, concretiza el término universal «rebaño», que puede ser de otros animales, por ejemplo de toros, como en el capítulo LVIII de la segunda parte. Pero los fenómenos de conocimiento, además de la estructura formal, tienen una realización existencial. La diferencia puede verse con un término como «posmodernidad». Formalmente lo entiende cualquiera: posmodernidad es un período de la historia que sigue el moderno; pero, dado el carácter complejo de lo que consideramos moderno y, dado el sentido específico que la palabra posmodernidad tiene en diferentes círculos, es muy difícil saber lo que significa esa palabra de manera concreta y auténtica. Ahora bien, cuando no entendemos un concepto, nos encontramos ante él al nivel del sentido, no del entendimiento. En ese plano sitúa Cervantes a Sancho con su poca sal en la mollera. El percibe los molinos y los atajos de ganado, pero no los pone en ninguna estructura significativa universal. Como no sabe leer ni escribir, no tiene un contexto o mundo más allá del sensible.

#### Ver

La primera prueba clara de esta tesis la aporta el estudio de la contraposición ver/saber en el diálogo entre el caballero y el escudero. Esa oposición sirve como eje estructural en varias aventuras. La primera, los molinos de viento en el capítulo VIII. Don Quijote: «Ves allí ... donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes.

¿Qué gigantes, dijo Sancho Panza? ... Mire vuestra merced que aquellos ... son molinos de viento.

Bien parece, respondió Don Quijote, que no *estás cursado* en esto de las aventuras» (I.8.128-29).

Segundo ejemplo:

«¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

No *oigo* otra cosa, respondió Sancho, sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.

El miedo que tienes, dijo Don Quijote, te hace Sancho, que no *veas ni oyas* a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas *no parezcan* lo que *son*» (I.18.222-23).

En la segunda parte, capítulo XVI, se repite la oposición ver/saber en parecidos términos:

«Las señas que me dio de mi casa, mujer y hijos no me las podría dar otro que él mismo; y la cara, quitadas las narices, era la misma de Tomé Cecial, como yo *se la he visto* muchas veces en mi pueblo y pared en medio de mi misma casa; y *el tono de la habla* era todo uno.

*Estemos a razón*, Sancho, replió don Quijote. Ven acá: en qué *consideración* puede haber que el bachiller Sansón Carrasco viniese... a pelear conmigo?» (I I .16.148).

El ejemplo más claro de contraste entre el sentido y el saber está en el capítulo 21 de la primera parte: «Si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes»<sup>6</sup>.

«Mire vuestra merced bien lo que dice...» «No *ves* aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro? — Lo que yo *veo* y *columbro*, respondió Sancho, no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra» (I.21.253). Don Quijote, como si hubiera leído a Kant (1724-1804), reacciona desde las formas que lleva inscritas en la mente, en su caso el ingenio sin juicio: el jinete no es un simple hombre, sino un caballero sobre un caballo rucio rodado, que se cubre con el yelmo de Mambrino. Sancho reacciona desde su mundo del puro sentido. Reconoce el burro pardo, «como el suyo», pero no identifica el objeto de la cabeza con ningún nombre o esencia, sino que emplea el término más universal del vocabulario; el que empleamos cuando lo ignoramos todo sobre una realidad: «una cosa» que reluce, sensación pero sin identificarla con el oro ni menos con Mambrino. Los sentidos no engañan nunca, decían los escolásticos, porque son puramente pasivos y no se pronuncian sobre lo que perciben. El que engaña y se engaña es el entendimiento que, enfrentado con un objeto, emite un juicio, es decir, le atribuye un nombre que puede ser erróneo. Sancho se queda en la pura pasividad: «una cosa que reluce»; Don Quijote, desde sus categorías, identifica la cosa con el yelmo de Mambrino; y Cervantes, el entendimiento, señala correctamente lo que es: la bacía de barbero (I.21.253). Es frecuente oír que en el *Quijote* no se presentan realidades sino puntos de vista. El texto contradice ese tópico. El autor puede contraponer las opiniones

<sup>6</sup> El juramento lo había hecho en el capítulo 10 (p. 150). Analicé el paso del cap. XXI en un trabajo anterior: «El Prólogo del *Quijote* de 1605», en Mastrangelo, G., Almanza, G. y Baldoncini, S., eds., *Studi in memoria di Giovanni Allegra* (Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1992), pp. 135-36.

de amo y criado, pero en la mayoría de los casos, él define y se define. Entre los rebaños y los ejércitos el autor interviene declarando «la verdad» y en el capítulo 21 advierte al lector que el barbero cubría su cabeza con la bacía de afeitarse. El baciuelmo (I.44.540) lo crea Sancho, no Cervantes. En el capítulo XXI Cervantes explica el error de don Quijote por la superposición de las imágenes de los libros de caballerías sobre los objetos de su percepción: «que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos» (I.21.254).

#### Oír

La segunda parte del *Quijote* difiere de la primera en muchos aspectos; pero quizá el central sea que se pasa de la ilusión a la alucinación. En la segunda parte Don Quijote no inserta sus percepciones en categorías preconcebidas; ahora ve las cosas como son: la iglesia del Toboso es iglesia y no palacio de Dulcinea, las ventas son ventas, y castillo el castillo de los duques. Aunque no cree que el caballero del bosque sea Sansón Carrasco, sus ojos perciben el semblante del paisano y amigo. Lo nuevo es que ahora don Quijote no superpone imágenes a la realidad percibida, sino que su mundo imaginado, su «entendimiento», sustituye por completo al mundo del sentido, que percibe con fidelidad. El engaño ahora es una total tergiversación o sustitución. En la primera parte la novela dramatizaba la frontera entre la realidad y el deseo; ahora dramatiza la frontera entre la realidad y la sombra del sueño. En la primera parte estaba siempre el autor diciendo la verdad; ahora, lector y personajes se encuentran en la misma frontera de burladores burlados, y el mismo autor será el gran burlado cuando le salga al paso el *Quijote* de Avellaneda.

En la segunda parte Sancho razona y habla con una sutileza que en algunos casos le eleva sobre el nivel mental de la parte primera. Pero la segunda solo presenta aspectos nuevos del nivel del sentido y de esa manera corrobora las coordenadas del carácter de Sancho. Refiriéndose a los lectores de la parte primera, dice Sansón Carrasco: «Hay tal que precia más oír hablar a vos que al más pintado de toda ella» (II.3.62). «Vengan más quirotadas; embista Don Quijote y hable Sancho Panza» (II.4.68). Cervantes se ha percatado de que en el lenguaje de Sancho había ido mucho más allá del sayagés o de la simple parodia humorística de los errores morfológicos del pueblo. La lengua de Sancho era el reflejo de un nivel mental, el tipo de discurso de la lengua hecha, del tópico. Como reflejo de un nivel de discurso, el habla de Sancho resultaba un extraordinario ejemplo de realismo<sup>7</sup>. Este

<sup>7</sup> Para el aspecto semiótico de la lengua de Sancho y la originalidad de Cervantes, imitada luego por Sterne, Fielding, Galdós, Cela, Delibes, Manuel Puig y muchos más, ver *Nuevas meditaciones del Quijote*, ed. cit., pp. 223-230.

venero es el que desarrolla en la segunda parte. En la primera dice Sancho dos veces: «En mí el hablar es primer movimiento» (cap. XX y XXX). El primer movimiento es un impulso sensible no controlado por la razón ni la voluntad. Las hileras de refranes que no vienen a ton ni se son, es decir, que son puro tono y sonido sin idea, expresan ese hablar impulsivo. En la segunda parte Cervantes necesita liberar a Sancho del esquema de la primera y entonces lo explica con toda conciencia. El capítulo V se titula: «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese» (II.5.73). Al elevarse sobre el nivel del sentido a un cierto grado de saber, Sancho no sería consistente como carácter, y Cervantes explica el cambio atribuyendo al criado la capacidad de asimilación que viene por el oído.

En el capítulo IV Sancho cita nada menos que una sentencia de Aristóteles: «En los extremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía» (II.4.70)<sup>8</sup>. El criado analfabeto, naturalmente, no ha leído al Filósofo, pero menciona su fuente: «Y más que yo *he oído* decir, y creo que a mi señor mismo, si mal no me acuerdo...» (II.4.70). En la conversación con Teresa Panza no refleja un nivel mental mayor que su mujer, pero repite algunas sentencias oídas a otros, y eso le permite expresar ciertos principios universales que superan el empirismo sensible: «siempre *he oído* decir a mis mayores» (II.5.75). El autor nos advierte: «por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo» (ibid., 76). El motivo se repite poco después: «Y yo ahora *no hablo de mí*; que todo lo que pienso decir son sentencias del padre predicador que la cuaresma pasada predicó en este pueblo» (II.5.78)<sup>9</sup>.

En el capítulo XII don Quijote define la vida humana como el gran teatro del mundo, y Sancho responde: «Brava comparación, aunque no tan nueva, que yo no la haya *oído* muchas y diversas veces, como aquella del juego de ajedrez» (II.12.121). Don Quijote le alaba: «Cada día, Sancho, te vas haciendo menos simple y más discreto». El criado atribuye la mejora de su entendimiento al trato con su amo, y el autor comenta: «Todas o las más de las veces que Sancho quería hablar de oposición y a lo cortesano, acababa su razón con despeñarse del monte

<sup>8</sup> *Ética Nic.*, III, 1116a. La misma idea de Aristóteles se repite en 11.119; 17.160,167; 28.257; 40.342; 42.358; 51.428.

<sup>9</sup> En el capítulo IX de la segunda parte (ed. Murillo, p. 101) hay un extraordinario juego entre caballero y escudero con ver y oír, pero cae fuera de nuestro contexto. En el contexto de ver y oír debe leerse el artículo de Robert Ricard, «Les vestiges de la prédication contemporaine dans le *Quijote*» [1962], reproducido en *II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1994), pp. 29-41. Trad. española en R. Ricard, *Estudios de literatura religiosa española* (Madrid, Gredos, 1964), pp. 264-278.

de su simplicidad al profundo de su ignorancia» (II.12.122). Este comentario demuestra el grado de conciencia con el cual pinta Cervantes el nivel mental de Sancho.

Es imposible citar todos los pasos en que se documenta la función caracterizadora del verbo oír<sup>10</sup>. Los testimonios aducidos y las referencias dadas en nota permitirán al lector verificar la tesis propuesta. Ya he mencionado que Sancho aduce un aforismo de Aristóteles oído a don Quijote. En el capítulo XX de la segunda parte cita la popularizada sentencia de Horacio: «la muerte pisa con igual pie las torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres» (II.20.194). Esta frase la ha escuchado «de nuestro cura». Al final del mismo capítulo repite la sentencia del Evangelio, Mateo 12.36: «de toda palabra ociosa se os pedirá cuenta en la otra vida». La frase del Evangelio se había convertido en proverbio popular y, por tanto, no necesita citar autoridad ninguna. Solo cita otra fuente de «cultura» sin atribuirle a una fuente concreta: «si es que las trovas de los romances antiguos no mienten» (II.33.299). «Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice: 'de los osos seas comido / como Fávila el nombrado'» (II.34.306). Y en el capítulo LX, cuando don Quijote le quiere azotar, repite versos de otro romance. El romancero era patrimonio, sabiduría del pueblo.

#### La fantasía del sentido

Ese mundo del sentido tiene una manifestación también creadora, cuyo ejemplo más visible es la creación de Dulcinea. Dulcinea es el extraordinario personaje que no habla ni actúa, y sin embargo resulta central en la estructura del *Quijote*; es la proyección de los tres protagonistas del texto: Don Quijote, Sancho y el autor. Prescindiendo de lo que significa Dulcinea como ficción de Cervantes — un experimento que incluye el análisis de lo imaginado por los otros dos protagonistas (entendimiento) —, el capítulo 31 documenta el producto de la fantasía caballerescas de Don Quijote, y el horizonte de labrador simple de Sancho. Voy a citar solo el primer fragmento para presentar el contraste en las palabras del texto:

Don Quijote: «Llegaste, y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero».

<sup>10</sup> En la primera parte Sancho «ha oído predicar» que se debe amar a Dios con el amor perfecto que don Quijote propone para Dulcinea (I.31.388). El sentido predominante en la parte primera, sin embargo, es la vista y el oído en la segunda. Sin pretender ser exhaustivo he catalogado las siguientes instancias, además de las ya citadas: 20.193,194; 31.275; 32.296; 33.299,302,303; 34.306; 37.326,328; 39.336; 45.379; 51.427; 58.475; 65.538; 66.541; 68.553; 72.580; 73.582. El primer número indica el capítulo y el segundo la página en la ed. de Murillo. Dos números separados por coma se refieren a páginas diferentes del mismo capítulo.

Sancho: «No la hallé, sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa» (p. 382). El diálogo continúa con una serie de motivos en que se despliegan los dos niveles de imaginación, el del señor y el del criado:

D. Quijote	Sancho
Granos de perlas. Trigo candelal o trechel	No era sino rubión
¿Besó la carta? ¿Ceremonia digna de ella?	Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal
¿Qué coloquios pasó contigo?	No me preguntó nada
Tan alta señora como Dulcinea	Tan alta es que me lleva a mí más de un coto
¿No sentiste un olor sabeo?	Sentí un olorcillo algo hombruno
¿Qué hizo cuando leyó la carta?	No sabe leer ni escribir
¿Qué joya te dio al despedirte?	Un pedazo de pan y queso ovejuno.

Como se ve, dos mundos creados por la imaginación, uno desde categorías literarias, el otro desde el sentido. Don Quijote exalta la dignidad de Dulcinea llamándola alta señora; para Sancho «alto» es solo una medida física, sensible. El contraste se repite en el capítulo 8 de la segunda parte:

Don Quijote: «Cualquier rayo que del sol de su belleza llegue a mis ojos alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón, de modo que quede único y sin igual en la discreción y la valentía.

Sancho: Pues en verdad, señor, que cuando yo vi ese sol de la señora Dulcinea del Toboso, que no estaba tan claro que pudiera echar de sí rayos algunos, y debió de ser que como su merced estaba ahechando aquel trigo que dije, el mucho polvo que sacaba se le puso como nube ante el rostro y se le oscureció» (II, 8, 93).

Sancho responde a la imagen del sol en su sentido material. El polvo del trigo crea una nube que oscurece las caras. Don Quijote, en cambio, habla desde una semiótica literalmente agustiniana. La belleza de Dulcinea es como la luz de Dios que ilumina la mente mortal. Los rayos de la luz divina alumbran el entendimiento y dan fortaleza al corazón (entendimiento y fortaleza son dos de los siete dones del Espíritu Santo), y por la acción de aquella luz se fortalecerán las dos potencias del caballero, «de modo que quede único en la discreción [entendimiento] y la valentía [corazón, voluntad]».

#### El deseo del sentido

En el ejemplo citado la oposición entre fantasía, sentido y entendimiento se presenta con suma precisión, pero limitada al plano del conocimiento. Ahora bien, Sancho es sentido no solo en el plano del conocimiento sino en todo su mundo de referencias, cuya nota central



es el materialismo popular. El horizonte de Sancho está siempre definido por el deseo de riqueza. La primera asociación cuando se ve con Don Quijote en campaña es preguntarle por la ínsula (I.7.127). Cuando ve al monje benedictino en el suelo, vencido por el caballero, no tiene escrúpulos en despojarle (I.8.134). Entre los capítulos IX y XV Sancho habla y actúa poco, pero si habla es para recordar la promesa de la ínsula (I.10.147, 151), pedir la receta y patente del bálsamo de Fierabrás (ibid., 149) o comer (I.11.157) y dormir (12.167). En el capítulo XXIII, cuando encuentran la maleta con los cien escudos, Cervantes le pinta obseso con la limpieza del envoltorio.

El interés es el móvil que convierte su mundo de percepción en un mundo de ilusión y fantasía. La princesa Micomicona, la cabeza del gigante en la venta (cap. XXXV) y el baciuelmo son tres momentos en los que el interés hecho deseo y sueño le convierten en Quijote, pero de horizonte limitado por lo que llamó Lukacs «materialismo de la vida cotidiana». De hecho, en el capítulo XIII de la segunda parte, Sancho le confiesa al escudero del Caballero del Bosque:

«Ruego a Dios me saque de pecado mortal, que lo mesmo será si me saca deste peligroso oficio de escudero, en el qual he incurrido segunda vez, cebado y engañado de una bolsa con cien ducados que me hallé un día en el corazón de Sierra Morena, y el diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no sino acullá, un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano, y me abrazo con él, y lo llevo a mi casa, y echo censos, y fundo rentas, y vivo como un príncipe. Y el rato que en esto pienso se me hacen fáciles y llevaderos cuantos trabajos padezco con este mentecato de mi amo, de quien sé que tiene más de loco que de caballero» (II.13.130).

Ser escudero es como un pecado mortal; por eso, al confesar que ha aceptado nuevamente el papel de escudero, dice haber «incurrido» en él, verbo que pertenece al léxico de la teología. La razón de esa pertinacia en el pecado escuderial es el señuelo de los doblones, con los que Sancho recrea el cuento de la lechera: echar censos, fundar rentas y vivir como un príncipe. En el capítulo VII había exigido salario determinado, pero Don Quijote se lo niega porque contraviene a las leyes de la caballería, y Sancho decide seguirle a merced. Ante la disyuntiva de acompañar o no acompañar a Don Quijote, surge la nota distintiva de Sancho frente a los criados tradicionales en la literatura, la bondad y fidelidad (II.7.90).

El carácter de Sancho se perfila mejor comparado con el de Tomé Cecial, que en el capítulo XV es presentado como «compadre y vecino de Sancho Panza, hombre alegre y de lucios cascós» (p. 146). Si eran compadres, no es fácil que Cecial tuviera una formación escolar mucho más avanzada que la de Sancho. Sin embargo, Cecial comienza citando «la maldición de Dios a nuestros primeros padres» (II.13.128) y después algún otro paso de la Biblia, si bien todos se habían popularizado en forma de refranes. Pero su manera de razonar demuestra que Cervantes no le concibió de manera consistente como expresión

del nivel mental de los sentidos. La conversación entre los dos escuderos permite ver la sencillez y la bondad como notas del esquema caracterizador de Sancho.

Por supuesto, cuando se propone hacer a su hija condesa, otra vez Sancho se embarca en la ilusión de la lechera, como Don Quijote se embarcaba en la ilusión de ser recibido como caballero andante. En el palacio de los duques los dos realizan brevemente su sueño, aunque luego sufran el desengaño. Y tampoco falta el humor de Cervantes, que ahora pone a Sancho de «reprochador de voquibles» de Teresa, como Don Quijote y Sansón lo eran para él. El deseo de riqueza y poder hacen al criado iluso en algunos momentos, como a don Quijote la ilusión de la caballería. Sancho imita a don Quijote, pero dentro de su mundo limitado a valores sensibles, interés, supervivencia. Se parece al señor, pero no se iguala con él. El texto hace estallar la simétrica ocurrencia de la «quijotización» de Sancho y «sanchificación» de don Quijote.

#### *La sabiduría del sentido*

La objeción más obvia contra este criterio de caracterización del criado, que explica su simpleza, necedad y agudezas, es la discreción que muestra como gobernador de la ínsula. Pero los casos que resuelve en su audiencia son nuevos rasgos del perfil descrito. Al llegar a la ínsula, se le presentan tres pleitos: el del labrador contra el sastre, los viejos de la caña, y la mujer y el pastor (Cap. XLV). El primero lo resuelve con el sentido común: «a guisa de buen varón» (p. 378); el tercero es una conseja moral y sólo el segundo exigía una cierta agudeza. El mismo Sancho declara que *había oído contar* un caso semejante (II.45.379). En ese momento, Sancho habla de modo disparatado y el autor apostilla: «Los que gobiernan, aunque sean unos tontos...» (ibid.). Los cuatro casos siguientes: el labrador del hijo contrahecho, que pide dinero; el baratero y el jugador, el muchacho ingenioso y la muchacha curiosa, no son propiamente pleitos que originen dilemas; piden simplemente consejo de sentido común (cap. XLVII). En el capítulo 51 se plantea una aporía insoluble desde el punto de vista lógico, y Sancho la resuelve por el camino de la ética, anteponiendo la clemencia al rigor. Inmediatamente añade: «Yo en este caso no he hablado de mí, sino que se me vino a la memoria un precepto, entre otros muchos, que me dio mi amo don Quijote» (II.51.427).

Todos los casos que se le presentan a Sancho son cuentos populares y se fundan en ejemplos, o sea, en conocimientos singulares y en inferencias de singular a singular en las que no entra el entendimiento, que se mueve en el plano universal. El ejemplo era el medio de enseñar al pueblo porque se suponía que no se elevaba sobre el plano del sentido.

En el capítulo LIII el gobernador tiene que hacer frente a una invasión. Es villano, le falta valor y no sabe moverse en la armadura. Al salir de ella, «desmayóse del temor, del sobresalto y del trabajo» (II.53.443). El desmayo es un éxtasis, una muerte al mundo del palacio, del que sale un hombre nuevo, el verdadero sabio que vuelve a la tierra: «Dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador» (ibid. 444). En este momento llega Sancho al culmen de sabiduría que podía alcanzar el labrador introducido en el capítulo VII de la primera parte, hombre de bien, pero «con poca sal en la mollera».

#### Conclusión

Cervantes construye el perfil de Sancho Panza desde la teoría de la personalidad vigente en la predicación, la ascética y, en última instancia, en la filosofía escolástica de su tiempo. Se han señalado «fuentes» folclóricas y enanos o escuderos de libros de caballerías, pero las figuras folclóricas, el bobo de los cuentos y las imágenes de carnaval pueden explicar el tipo físico y algunos rasgos superficiales; la filosofía, en cambio, despliega y hace transparentes los signos básicos del discurso y los motivos de los principales actos de Sancho. Los estudiosos de fuentes terminan reconociendo que Sancho no se parece a ninguno de sus pretendidos modelos. Es decir, las semejanzas literarias no inspiran nada, son un simple criterio de comparación para poner de relieve las diferencias. En cambio, los axiomas antropológicos de la filosofía y teología constituyen el esquema y perfil en el que se tejen sus palabras y acciones.

Se suele repetir que Don Quijote encarna el idealismo y Sancho el realismo. En la medida en que la mente humana piensa sobre la base de percepciones correctas, Sancho, que tiene sanos los sentidos, concuerda con el autor cuando Don Quijote confunde los objetos. Pero esas coincidencias no significan que Sancho vea la realidad. La realidad de Sancho es corta como la de Don Quijote es larga. El medio entre los extremos, el que ve propiamente la realidad, es Cervantes, el entendimiento. Por eso yo no puedo sino admirar y propagar la lúcida crítica de Ortega y Gasset: lo importante no son Don Quijote y Sancho, sino la victoria intelectual que es el libro. Don Quijote y Sancho, como dijo Ortega, son dos individuos de la especie Cervantes.

#### UTOPISMO CARNAVALESCO EN EL «QUIJOTE»

OLGA SVETLAKOVA

El gran aprecio al significado de la historia en el Renacimiento no tiene precedentes. Los grabados del siglo XVI presentan las figuras alegóricas de la historia en su trono, y otras, de la Filosofía y la Poesía, escuchándola piadosamente. En la segunda mitad del siglo se aumentó fuertemente la cantidad de obras historiográficas, y algunas de ellas alcanzaron a reeditarse hasta doce veces durante el medio siglo. En las obras de cada notable escritor encontramos, con pocas exclusiones, los panegíricos a la Historia.

Todas estas cosas son consabidas, y al explicarlas se suele mencionar la crisis característica de la época, cuyas colisiones sociales e ideológicas ya no podían explicarse dentro de los límites tradicionales; se sentía la necesidad de la sabiduría de los siglos pasados, de sus analogías y verdades: porque la historia fue justamente la hija de la verdad, «magistra vitae», «lux veritatis». La filosofía como tal, desde Erasmo hasta Montaigne, no conoce método histórico. La conciencia épica de Camões pone la historia entre la geografía y la astronomía. La historia no es una metodología, es un objeto, «depósito de las acciones». Las concepciones más agudas, como la de Luigi Da Porto, tomaron las formas del ciclo cerrado (paz - abundancia - arrogancia - ira - guerra - pobreza - humildad - paz - abundancia etc), siguiendo, tal vez, el sugestivo modelo de la cristiana sensación histórica, que ve el género humano, así como cada mortal, ir de la eternidad y volver a la eternidad en un ciclo enorme y sagrado.

Explícitamente encontramos en el «Quijote» la forma arcáica de la percepción de la historia (la citada definición «émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente...» - 1,9). Cervantes aquí se apoya en el aún firme suelo de la tradición medieval y en parte renacentista.

Existen buenas razones, entre tanto, para sospechar que esta definición explícita desempeña el mismo papel que las filípicas contra los libros de caballerías. Ambos poco tienen que ver con la verdad absoluta, y hasta no son portavoces del autor. Premeditadamente «mondas y desnudas», estas verdades antes sirven para recordarnos la terrible y vertiginosa diversidad dialogizada que es la vida.

En el cosmos artístico de la primera novela moderna, «Don Qui-

jote», — seguimos las consabidas tesis de Bajtín — en el clima de valoración cambiante muere este historiador que sabe la verdad suprema y por eso no habla sino proclama. La sensación de la historia como eternidad llena de ejemplos con su lenguaje sagrado y canonizado se opone al mundo de un escritor, «hermano» y «amigo», «con el papel delante, la pluma en la oreja» (1, Prólogo) y su lenguaje privado de la verdad absoluta, del tono piadoso y la situación dada. El escritor, sin el apoyo de las formas establecidas tradicionalmente, las imita. Esta es la situación única dentro de la cual nace la novela renacentista. Rabelais usó, la última vez, la situación dada, aunque no tradicional para el mundo «letrado», de la fiesta carnavalesca popular. Cervantes fue el primero que forjó su propia posición cultural y literaria como autor, la posición que hasta ahora sirve de modelo para comprender.

Inventando la forma novelesca, no es posible, de otro lado, actuar deliberadamente y sin fundamentos; dentro de la literatura viva no se puede hacer más que renovar — aunque profundamente — la tradición, asimilando el tono de juez, profeta, o de un ser fuera de la sociedad (pícaro). Cervantes prefirió el papel de historiógrafo, complicándolo con las numerosas máscaras. La elección no pudo haber sido por mera casualidad: la novela filosófica de Cervantes, que involucra el problema de las fronteras y la esencia de la realidad, así como el problema de la naturaleza del hombre, también pone implícitamente el problema del tiempo histórico y el tiempo humano.

Iris Zavala aclara justamente la diferencia entre el carnaval rabelesiano y el universo dialogístico de la novela de Cervantes<sup>1</sup>. Sin duda la diferencia es grande, pero valdría la pena acentuar la coincidencia de la reversibilidad natural de la cultura carnavalesca, su espíritu jocosos y lúdico, de una parte, y la libertad estética de la novela renacentista de Cervantes, de otra. La novela hereda la posibilidad de revaluar, volver a semantizarlo todo, la búsqueda que no conoce las autoridades, que requiere muchas «pruebas y reprobaciones» (2,26). Lo humanístico-erudito y lo popular-carnavalesco se funden, formando un espíritu nuevo que puede producir tanto la poética rabelesiana como cervantina.

Cervantes, a distinción de Rabelais, no encarna completamente su pensamiento en la imagen carnavalesca. Sancho y Tomé Cecial investigan la semántica ambivalente de los juramentos: «Veis ahí — dijo el del Bosque en oyendo el hideputa de Sancho, — cómo habéis alabado este vino llamándole hideputa?» (2,13). Es a la vez la risa muy carnavalesca sobre sí mismo — y la destrucción, análisis mortificante de la fiesta. Las imágenes tipo rabelesiano funcionan — recordemos el sentido filosófico de la anécdota de los mojones del mismo capítulo<sup>2</sup> —

<sup>1</sup> Zavala I., *Cervantes y la palabra cercada*, Anthropos, 1989, No. 100, p. 41.

<sup>2</sup> Véase: Avalle-Arce J.B., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975.

pero funcionan destruyéndose, y no es una falta o privación artística, sino un procedimiento premeditado.

La concentración de los motivos carnavalescos la observamos en el episodio de los duques. Se podría decir que todo este gran episodio se construye en las formas carnavalescas — en el sentido ya explicado. Como es sabido, el episodio entero y, dentro de él, el de Barataria, constituyen la cumbre del pensamiento cervantino en la Segunda Parte, donde se desenvuelven en cadena problemas filosóficos. Al empezar por el capítulo 26, famoso por el análisis de Ortega-y-Gasset, vemos el problema de la frontera entre lo estético y lo empírico, como problema capital de toda obra cervantina; los capítulos 27-28 (aventura del rebuzno) resaltan el problema de las fronteras entre lo humano y lo bestial; el capítulo 29 (episodio del barco encantado), siguiendo el tema de lo bestial, introduce la cuestión de las fronteras de lo humano en general, en el sentido místico<sup>3</sup>. En el capítulo siguiente, el 30, los héroes se encuentran con los duques.

Los ejemplos de los tontos y simples, los gatos y los títeres, las máscaras, la magia y otros elementos de la fiesta carnavalesca en este episodio, demostrados tan sugestivamente por A. Redondo<sup>4</sup>, nunca son lo que parecen: según la misma técnica carnavalesca del mundo al revés, ellos mismos están revaluándose complicadamente.

El capítulo 45, en que Sancho toma la posesión de su ínsula, Cervantes empieza con la declaración de Cide Hamete sobre los eternos círculos de la existencia: «Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo...» (2,45). Nota cómica de las cantimploras — el sol es su «meneo dulce» — le da un tono lúdico, a la vez libre y elevado. El motivo de los círculos cerrados se repite, variándose, en los sujetos folklóricos del juzgado de Sancho — cada uno de ellos es una vuelta del sentido, — en la ronda de Sancho por la ínsula, y por fin, en el razonamiento del mismo Cide Hamete, en el último capítulo del episodio, de «esta vida que anda todo en redondo, digo, a la redonda» (2,53). Contorneando el episodio de dos enunciados de Cide Hamete, Cervantes pone de relieve la imagen central de la vuelta — la de la vida de Sancho, que dice en su monólogo: «... dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presenta» (2,53). Ahora bien, Cide Hamete, «el filósofo mahomético» y, añadiremos, una voz que nunca dice nada en vano, prosigue su razonamiento de la redondez del mundo con las palabras: «... solo la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo» (2,53). Surge la imagen de una línea recta que cruza, trágica e irremediamente, los círculos serenos de la eterna rotación. En la frase siguiente el autor mali-

<sup>3</sup> Véase: Percas de Ponsetti H., *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid: Gredos, 1975.

<sup>4</sup> Redondo A., *El «Quijote» y la tradición carnavalesca*, Anthropos, 1989, No. 98/99, pp. 93-97.

gno y disfrazado, a quien le gustan mucho estos juegos, fingiendo simplicidad, interpreta la retórica oriental de Cide Hamete así: «... aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó... el gobierno de Sancho» (2,53). No hay para tanto: sabemos que aquí tenemos una llave importante.

El carnaval, sincrético, lleva en sí, a la vez, la idea de lo eterno y circular, y la idea del movimiento dirigido al futuro. Lo festivo, en general, se apoya en el concepto del tiempo — tiempo cósmico, tiempo biológico y tiempo histórico. Su motivo principal es el de la muerte y resurrección, de la crisis y renovación. En la sociedad estamental, durante la fiesta carnavalesca el pueblo huía de la implacable monotonía oficial a este reino utópico de la libertad, universalidad, la risa y la abundancia; y este movimiento al futuro mejor tuvo un carácter sensual y concreto, sin especulación alguna<sup>5</sup>.

Hay una faceta más en este futuro del carnaval: es un paraíso resucitado, la Edad dorada restablecida<sup>6</sup>. A. Petrucciani cree que el mito deja de ser solo una creencia colectiva y se hace una concepción metodológica en las obras de Hobbes y Rousseau<sup>7</sup>; tal vez, en Cervantes lo encontramos un poco antes. Hay más: como en el caso de Shakespeare, estamos ante el problema del hipotético método histórico de este escritor, en rigor, imposible a los principios del siglo XVII.

Las utopías de Cervantes, entre tanto, se nos presentan más bien como parodias del género que como un ejemplo puro del mismo. Según J.A. Maravall, Cervantes da a las caras de la utopía la vuelta «al reflejarlas en el espejo de la ironía»<sup>8</sup>. Los suspiros de Don Quijote «por dichosa edad dorada» están comentados por Cervantes como una «larga arenga que se pudiera muy bien excusar» (1,11); las formas paródicas de la utopía carnavalesca en el episodio de Barataria son evidentes y tienen en la novela numerosas analogías.

Es que utopía por sí misma no es un camino derecho al pensamiento histórico. En la utopía su «ού-τοπος» corresponde a su «ού-χρονος», ella existe independientemente del mundo social dado realmente. T. Moro «más deseaba que esperaba» ver su Utopía con sus propios ojos, y no por casualidad dió a su gran obra la forma de una burla erudita, de un «practical joke».

El encontrarse en la historia como en un ciclo eterno, cerrado e inmovil, donde cada suceso tiene su analogía en el pasado, — se destruye por la dialéctica viva de la experiencia artística del carnaval.

<sup>5</sup> Véase: Bajtín M., *François Rabelais y cultura carnavalesca*, Moscú, 1992 (en ruso).

<sup>6</sup> Sobre el arquetipo mitológico en la utopía véase: Lasky Melvin J., *Utopía and Revolution*, The Univ. of Chicago Press, London, 1976.

<sup>7</sup> Petrucciani A., *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Bulzoni, 1983, pp. 111-123.

<sup>8</sup> Maravall J.A., *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Comp., 1976, p. 172.

Uno puede desear la vida mejor — no teórica y especulativa, sino de una manera concreta y sensual — sólo en un mundo no acabado valorativamente. Si la realidad es totalmente definitiva, la utopía, nacida dentro de ella, más parece una especulación milenarista. La voluntad utópica está relacionada, en general, con la mentalidad no-dogmática y no-oficial (la mentalidad oficial contenta con lo disponible). Para el espíritu del utopismo, según las sugerencias de J.A. Maravall<sup>9</sup>, se necesita el conocimiento sensitivo y concreto, un coraje intelectual, una especie de hombría. Dentro de la utopía de este tipo se rompen los ciclos eternos de la historia, «cuya madre es la verdad». Ya nadie sabe lo que es la verdad, realidad, o evidencia: el mundo se pone en marcha, las peripecias dejan de ser mecánicas, y en este universo dialogizado empezamos a sentir el tiempo histórico: el contexto dialogizado viene del pasado ilimitado y se va al futuro sin fin. El utopismo procedente de las formas populares es vivo: lleva dentro el tiempo de movimiento necesario y regular.

La sensación cervantina de los sucesos de la vida humana está desplegada, pues, en el tiempo, esta dirigida al futuro, integra las acciones del hombre que no se limita a pensar en el futuro feliz, sino lo desea y en cierto sentido vive en él, lucha por él. Sentir el tiempo así no sería posible sin la cultura creada en el fondo de la vida popular, que influyó en la literatura con sus formas; así como las formas de la lengua, pasan a la literatura a veces dejando a parte la conciencia individual del autor. Las formas festivas demuestran claramente que la socio-historia oficial no es capaz de incarnar completamente la realidad humana.

Cervantes hace una fina diferencia entre el milenarismo cristiano, casi siempre contemplativo, y esta imagen histórico-utópica del futuro, que requiere la actividad humana. Don Quijote dice: «Estos santos y caballeros profesaban lo que yo profeso, que es ejercicio de las armas; sino que diferencia que hay entre mi y ellos, es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano; ellos conquistaron al cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no se lo que conquistó a fuerza de mis trabajos» (2,58). Esta oposición del evangélico «regnum coelorum vim partitur» y los trabajos del hombre, quien no sabe lo que él conquista, — es muy notable. El individuo que vive dirigido al futuro de esta manera humana, ya no tiene la mentalidad medieval, pero tampoco es un individuo de la época del enajenamiento burgués. Este individuo es un «universum»: en él está dada la esencia de la humanidad.

Cervantes, como ya hemos dicho, se sirve de los procedimientos del carnaval para transformar su metalenguaje filosófico-histórico.

<sup>9</sup> Maravall J.A., *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Madrid, 1982, pp. 27-55.

Sancho, al dar la vuelta entera de su destino de gobernador, dice a sus torturadores: «... dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente» (2,53). Además, Sancho sale de su gobierno «sin blanca... bien al revés de como suelen salir los gobernadores» (2,53). El espacio utópico-carnavalesco, parodiado pero existente en Barataria, resulta ser la muerte, de la cual es menester resucitar, resulta no ser el reino de la libertad y abundancia, no Edad dorada, sino la misma «muerte». La edad dorada, o la vida pasada de Sancho, ¡es lo que se opone al modelo utópico de Barataria! Sí, todo está «al revés», y el principal procedimiento carnavalesco, usado paradójicamente, nos muestra a Sancho, coronado en el momento de ser destronado, lo muestra como un hombre sobre su tierra, el que «anda por el suelo con pie llano», «simplemente» un hombre en su propio tiempo.

No, no es un método histórico de Herder y de los tiempos modernos; no es ni siquiera el historicismo de Shakespeare. Pero lo que Cervantes supo de la esencia histórica, puede instruirnos algo en nuestros días, porque tampoco sabemos lo que es la historia y el futuro, y el tiempo.

Desde los pioneros comentarios de Mijaíl Bajtín, la crítica cervantina viene enfocando cada vez más las profundas raíces que unen a las figuras de don Quijote y de Sancho Panza con la cultura festiva popular<sup>1</sup>. Considerando la innegable raigambre carnavalesca de los dos protagonistas, el papel del cura y del barbero parecería esencialmente "cuaresmal". En la medida que intentan llevar a don Quijote de vuelta a su "lugar", son unos "aguafiestas" — agentes de la "cordura", del "orden", que procuran acabar con la mascarada peripatética de su vecino.

JAMES IFFLAND

#### LA RAÍZ FESTIVA DEL CURA PERO PÉREZ

Sin embargo, no cabe duda que hay aspectos de su comportamiento que deslucen su imagen como dechados de la sensatez. Sólo tenemos que mirar el indecoroso disfraz travestido, primero del cura, y luego del barbero, al iniciar las aventuras de la Sierra Morena para comprobar que existe, como mínimo, un fuerte impulso lúdico en estos dos<sup>2</sup>.

Los cervantistas solemos atribuir este hecho al notorio efecto "contagioso" que don Quijote ejerce en muchos de aquellos con los cuales topa durante sus viajes. El cura sería simplemente el ejemplo más drástico de la "contagiosidad" de la locura quijotesca, puesto que, frente a las otras víctimas de ésta, él se ha propuesto "sanar" a su vecino.

Los comentarios del crítico ruso se encuentran en su fundamental *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy (Barcelona: Barral Editores, 1974). Entre los esfuerzos por esclarecer los vínculos festivos de los personajes cervantinos se destacan los de Agustín Redondo — véase, *inter alia*, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 36-59 —, Mauricio Molho — «Raíz folklórica de Sancho Panza», en *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 217-336 —, Edmond Cros — «Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du Siècle d'Or (*Don Quichotte*, début du XVII siècle», en *De l'engendrement des formes* (Montpellier: Editions du C.E.R.S., 1990), pp. 111-47 — y Manuel Durán, «El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. M. McGaha (Newark, Del.: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1980), pp. 71-88.

<sup>1</sup> Los comentarios del crítico ruso se encuentran en su fundamental *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy (Barcelona: Barral Editores, 1974). Entre los esfuerzos por esclarecer los vínculos festivos de los personajes cervantinos se destacan los de Agustín Redondo — véase, *inter alia*, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 36-59 —, Mauricio Molho — «Raíz folklórica de Sancho Panza», en *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 217-336 —, Edmond Cros — «Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du Siècle d'Or (*Don Quichotte*, début du XVII siècle», en *De l'engendrement des formes* (Montpellier: Editions du C.E.R.S., 1990), pp. 111-47 — y Manuel Durán, «El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. M. McGaha (Newark, Del.: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1980), pp. 71-88.

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, ed. L. A. Murillo (Madrid: Castalia, 1978), 27, pp. 326-28. (Más adelante cito del segundo tomo de esta misma edición.)

Ahora bien, lo que quiero explorar a continuación es la posibilidad de que, en realidad, no se trate tanto del fenómeno de la famosa "contagiosidad", sino que el cura ha sido ideado desde el principio como figura festiva; que ha sido generado desde una óptica muy parecida a la que es responsable por el carnavalesco del mismo don Quijote. En este sentido, quiero confirmar, y radicalizar aún más con mi planteamiento, las certeras observaciones de Agustín Redondo, que si vio qué «[e]ste tipo de clérigo, aficionado a burlas y chanzas ... sólo es concebible dentro de un libro penetrado de atmósfera carnavalesca» («El personaje», p. 54).

He llegado a esta conclusión, en parte, por un detalle que suele pasar desapercibido por los estudiosos de la obra: esto es, el nombre del cura. Muy pocas veces encontramos en la crítica el empleo de "Pero Pérez" para referirse al cura. Siguiendo la tendencia del mismo Cervantes, quien lo menciona una sola vez en la obra (I, 5, p. 107), solemos llamarlo "el cura" y nada más. Si bien es cierto que la exigua utilización del nombre "Pero Pérez" podría indicar que Cervantes le concede poca importancia, también se podría conjeturar todo lo contrario: esto es, que el nombre es una pista de gran trascendencia para la subsiguiente interpretación de este personaje y de su papel en la obra.

Gracias a los esfuerzos de Dominique Reyre (entre otros), sabemos que Cervantes le da capital importancia a la invención onomástica; que muy frecuentemente hay un lazo íntimo entre el nombre del personaje y alguna que otra de sus características fundamentales<sup>3</sup>. Pero esta práctica literaria cervantina es, claro está, sólo un reflejo de toda una realidad cultural en la que la relación entre los nombres y las cosas se percibía como mucho más estrecha que en la nuestra. En vez de ser una pura convención, «le nom n'était rien d'autre qu'une projection réelle et véritable de la chose même qu'il designe»<sup>4</sup>. Esta noción, basada en el llamado pensamiento analógico, se extendía a los nombres de las personas. Existía un vínculo secreto, una equivalencia simbólica, entre el individuo y su nombre. De hecho, muchos creían en una especie de "determinismo onomástico" — la idea que el nombre podía influir en el carácter de la persona que lo llevaba. Cambiarle el nombre a la persona era equivalente a imponerle otra identidad<sup>5</sup>.

Tomando en cuenta todo esto, ¿qué "quería decir" Cervantes con

<sup>3</sup> Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du "Don Quichotte" de Cervantes, suivi d'une analyse structurale et linguistique* (Paris: Editions Hispaniques, 1980).

<sup>4</sup> Palabras de Mauricio Molho en su "Présentation" del libro de Reyre (p. 9).

<sup>5</sup> Consúltense las reflexiones teóricas de Reyre en sus "Préliminaires", pp. 15-23, así como los comentarios de Molho en su "Présentation", pp. 7-11. Una versión paródica de las preocupaciones onomásticas de la época se encuentra en el primer capítulo del *Quijote*, donde se elaboran los nuevos nombres para el protagonista, para su dama y para su rocín (I, 1, pp. 76-78).

el nombre que le coloca al cura de aldea que tendrá un papel tan central en la obra? No hay duda de que "Pero Pérez" emite cierta resonancia cómica y vulgar ya de por sí. "Pero", claro está, es la forma arcaica de "Pedro", y para los oídos de la época, tendría claras connotaciones campesinas. Añadido a "Pérez", produce un efecto casi tautológico. Es como llamar al cura "requete Pero", entre otras cosas, porque con el patronímico "Pérez" significa "Pero, hijo de Pero".

Las connotaciones del nombre "Pedro" al nivel popular en la época nos dan algunas pistas sobre la concepción cervantina de nuestro cura. Correas nos advierte, por ejemplo, que «algunos nombres los tiene rrezibidos i kalifikados *el vulgo* en buena o mala parte i sinifikazió por alguna semexanza ke tienen kon otros, por los kuales se toman. Sancho, por Santo, sano i bueno; Martín, por firme i entero komo Mártir; [...] Pedro, por taimado, vellako i matrero»<sup>6</sup>. En efecto, hay bastantes connotaciones picarescas asociadas con este nombre. Puebla refranes como «Tanto es Pedro de bueno, que huele a enfermo»<sup>7</sup>; «Allá va Pedro, a aparejar lazos» (ibid., p. 267); «Casaron a Pedro con Marihuela; si ruin es él, ruin es ella» (ibid., p. 268); «Pedro, ¿cuándo serás bueno? Cuando las ranas crién pelo» (ibid., p. 271).

Un Pedro el Listo circula por los cuentos folklóricos, una variante del cual es el conocidísimo Pedro de Urdemalas (o Pedro de Malas Artes)<sup>8</sup>. Sobre este ser cuasi-mítico nos dice Correas: «Ansí llaman a un tretero; de Pedro de Urdimalas andan kuentos por el vulgo de ke hizo muchas tretas i burlas a sus amos i a otros» (p. 467). Junto con este Pedro propenso a las burlas y maldades, tenemos «Pedro del Kañaverál, siete mozas en kada lugar» (ibid.) — esto es, un Pedro "don Juan", de gran potencia sexual.

En el folklore español aparece un San Pedro muy aficionado al vino, quien le tiene que mentir a Cristo para tapanlo<sup>9</sup>. De hecho, hay una estudiosa de la figura de Pedro de Urdemalas que sugiere que hay una conexión entre éste y la imagen popular de San Pedro durante la Edad Media: «Un San Pedro lleno de inteligencia práctica, imitador de su Maestro, algo aprendiz de brujo, socarrón y que se vale de cualquier

<sup>6</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet (Bordeaux: Féret et fils, 1967), p. 41.

<sup>7</sup> Luis Montoto y Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, II (Sevilla: Librería de San José, 1912), p. 266.

<sup>8</sup> Véanse, por ejemplo, los que ha recogido Aurelio Espinosa en *Cuentos populares españoles*, I (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946), pp. 406-26; asimismo, el comentario sobre ellos, con notas, variantes, bibliografía, etc. en *Cuentos populares españoles*, III (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), pp. 130-40. Huelga señalar que Cervantes compuso toda una obra de teatro dedicada a este personaje.

<sup>9</sup> Véase Ralph Steele Boggs, *Index of Spanish Folktales, Classified According to Antti Aarne's "Types of the Folktale"*, *Translated and Enlarged by Stith Thomson*, tesis doctoral (Chicago: U. de Chicago, 1930), pp. 93, 99 y 153.

medio para obtener más almas para el Paraíso»<sup>10</sup> — un antecedente, tal vez, para nuestro Pero Pérez, quien intenta “salvar” a su amigo mediante el ingenio y el engaño.

Mas junto con el Pedro astuto, bebedor y mujeriego, hay un Pedro tonto y cómico. Aunque el nombre “Juan” es más característico del personaje tonto<sup>11</sup>, a Pedro — o Pero — también le toca este papel, como vemos en refranes como: «Dos Pedros i un Xuan, hazen un asno kabal» (Correas, p. 337). Y luego está el famoso «Periko de los Palotes», sobre el cual nos dice Correas: «Apodo de bobo, nezio, vano. Lo ke: 'Pero Palo'» (p. 720).

La referencia a “Pero Palo” nos acerca al territorio que nos incumbe examinar. Aparte de designar al arquetípico bobo, Pero Palo es una figura arraigada directamente en la cultura festiva popular. Es el nombre que lleva uno de aquellos muñecos que reinan durante los días anteriores al Martes de Carnaval, día en que sufre una “muerte” violenta a manos del pueblo<sup>12</sup>. Descendiente de los míticos reyes sacrificados como parte del esfuerzo por garantizar la fertilidad de la tierra<sup>13</sup>, el Pero Palo es sólo un ejemplo de todos los “peleles” maltratados durante Carnaval en los pueblos y ciudades de España durante largos siglos. En efecto, hay un estudioso que afirma que el mismo término “pelele” se deriva del nombre “Pero”<sup>14</sup>.

Caro Baroja acepta la derivación de “pelele” de Pero justo por la

<sup>10</sup> Irma Cuña Cuña, *Inmortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas*, tesis dactilografiada (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964), p. 14, citado en Monique Joly, *La Bourle et son interpretation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI-XVII<sup>e</sup> siècles)* (Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1986), p. 472. Esta última obra contiene mucha información sobre el nombre “Pedro” y sus malas connotaciones en la época; véanse especialmente las pp. 472-79. Véase, asimismo, Agustín Redondo, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, ed. S. Neumeister (Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989), pp. 68-71.

<sup>11</sup> Consúltase Espinosa, *Cuentos populares españoles*, I, pp. 471-88; III, pp. 191-206.

<sup>12</sup> Enrique Casas Gaspar describe una variante en *Ritos agrarios: folklore campesino español* (Madrid: Editorial Escelicer, 1950):

En Villanueva de la Serena, quince días antes del domingo de Carnaval, pasean en la punta de un palo la cabeza de un monigote, que llaman *Peropalo*, y el domingo dicho, en medio de la plaza, completan el muñeco, le velan por la noche, comiendo y cantando; el lunes le pasean por el pueblo, y el martes es juzgado por un tribunal bufo, que utiliza por pluma un cornalón, un orinal por tintero, un peludo por papel y una hoz por cortaplumas. Sentenciado a muerte, la multitud prorrumpie en simulado llanto y atronadores gritos, se apodera del pelele y le pulveriza. (p. 210)

Véase también la descripción de la fiesta celebrada en Villanueva de la Vera (Cáceres) en Julio Caro Baroja, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, 2ª ed. (Madrid: Taurus, 1979), pp. 124-26.

<sup>13</sup> Consúltase el capítulo III de *Ritos agrarios*, titulado «El regicidio ritual, rito de fertilización: del sacrificio del rey, al Entierro de la Sardina», pp. 199-223.

<sup>14</sup> Véase H. Gavel, «Pelele», *Revue internationale des études basques*, 10 (1919), pp. 39-44.

frecuencia con la que este nombre aparece en contextos festivos asociados con la violencia ritual (pp. 63-64). Esta última también abarca reminiscencias de la antropofagia, comidas “personificadas”, por así decir, cuya ingestión se puede relacionar con la destrucción de los peleles, los Pero Palos, etc. En Galicia tenemos, por ejemplo, un chorizo típico de Carnaval llamado “pedro”, o bien, “pedrolo”, y luego, de la misma región un «[e]mbutido que se hacía con el estómago del cerdo, con carne, grasa, piñones, bizcochos, huevos, etc., y que se solía comer el Martes de Carnaval» (ibid., p. 105) — llamado, ni más ni menos que... “Pedropérez”...

Ahora bien, tengo que confesar que no he encontrado todavía un texto contemporáneo de Cervantes que contenga una referencia a este embutido. Dada la marcada continuidad de las prácticas festivas durante siglos, si no milenios, mi intuición me dice que sí pudo haber existido para aquellas fechas<sup>15</sup>. Pero incluso si no hubiera existido, o incluso si Cervantes no lo hubiera conocido, creo que los otros nexos que existen entre “Pedro”/“Pero” y la cultura festiva y folklórica serían suficientes para empujarlo hacia este nombre al idear el personaje<sup>16</sup>.

Entre las razones que me inclinan a afirmarlo es el nombre de su colega, maese Nicolás. Su mismo oficio era sinónimo de la frivolidad guitarrera en la época. Más importante todavía, su nombre nos remite directamente a San Nicolás, la celebración de cuya fiesta incluía el nombramiento del “obispillo”. Su reino, que solía prolongarse hasta el igualmente notorio Día de los Inocentes, se caracterizaba por las irreverentes parodias litúrgicas de los estudiantes, sacristanes y del clero bajo en general, a veces dentro de las mismas catedrales. Caro Baroja no vacila en relacionar la fiesta directamente con la Saturnalia romana, en parte por las fechas en que se celebraba (pp. 305-15).

Tal como el mismo nombre carnavalesco de “Panza” nos ayuda a descodificar la figura de don Quijote, el nombre del barbero nos debe-

<sup>15</sup> Habría que tomarse en cuenta la notoria propensión gallega de conservar, hasta el día de hoy, antiquísimas costumbres populares. Aunque Cervantes no hubiese viajado nunca a Galicia, no faltaban las famosas criadas gallegas que le pudieran haber servido de “informantes” sobre la gastronomía festiva gallega. (Constaríamos, dicho sea de paso, una graciosa y apropiada simetría onomástica entre el cura y don Quijote, uno de cuyos posibles apellidos “reales” es “Quesada”. Las “quesadillas” eran cierto tipo de pastel consumido durante Carnaval [véase Redondo, «El personaje», pp. 46-47].)

<sup>16</sup> No nos olvidemos, en fin, de los otros “Pedros” de la obra, los cuales evidencian una plena conciencia de las connotaciones del nombre: “maese Pedro”, pseudónimo de esa especie de Pedro de Urdemalas que es Ginés de Pasamonte, y “Pedro Pérez Mazorca”, personaje mencionado en un episodio de la Insula de Barataria (II, 49, 411). “Mazorca”, como señala Reyre, es metáfora vulgar para el miembro masculino. Tratándose de una de las partes más abiertamente carnavalescas del *Quijote* (véase Agustín Redondo, «Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la Insula de Barataria en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, 80 [1978], pp. 39-70), “tiene sentido” la aparición de este apellido “priápico”. (La combinación de “Pedro Pérez” y “Mazorca” podría, quizá, remitirnos al festivo embutido gallego.)

ría ayudar a percibir los parámetros festivos de *su* amo. Considerando el lazo entre el clero bajo y la irreverente celebración del día de San Nicolás, es más que "lógico" que así se llame el "compañero de viaje" y colaborador de Pero Pérez<sup>17</sup>.

Es verdad que durante toda la historia de la cultura festiva popular en Europa, ha sido el estrato más humilde de la jerarquía eclesiástica el que se ha destacado más por su participación entusiasta en el mundo al revés, incluyendo ejemplos del transvestismo en el cual incurre nuestro Pero Pérez<sup>18</sup>.

Como ya señalé, éste es sólo uno de los ejemplos del comportamiento de Pero Pérez que ponen en tela de juicio su verdadera motivación. Es cierto que se empeña en llevar a la pareja carnavalesca de vuelta a casa, pero lo hace divirtiéndose en todo momento. Nunca confronta a don Quijote directamente al estilo del canónigo de Toledo o del grave eclesiástico de la Segunda Parte, sino que lo "encauza" siguiendo las mismas pautas de la cultura festiva que constituye el vivero del cual aquél ha salido.

El narrador lo describe en un momento como "gran tracista" (I, 29, p. 367), lo cual lo enlaza con aquel Pedro el Listo de los cuentos folklóricos y con el Pedro de Urdemalas, el arquetípico "trickster". Pero nuestro cura pícaro también monta espectáculos de raigambre carnavalesca, elaborando nombres como "Micomicona", por ejemplo (I, 29, pp. 362-63)<sup>19</sup>. Es Pero Pérez el que salva a don Quijote de la Santa Hermandad y de Peralvillo, lo cual permite que "la fiesta continúe" (I, 46, pp. 548-49). Pero Pérez incluso convence a los temidos cuadrilleros a participar en la mascarada que conduce a don Quijote a casa (I, 46, p. 554; I, 47, p. 558).

Como ya se sabe, el papel directo del cura disminuye considerablemente en la Segunda Parte. Sin embargo, se siente su presencia a través de su protegido y colaborador, el alegre bachiller Sansón Carrasco — una especie de "Pero Pérez II". De hecho, Sansón parece ser la exteriorización del carnavalismo latente en el cura. Recordemos su descripción física. «Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón [...] carirredondo,

<sup>17</sup> Recuérdese que "Panza" es «un sancto que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantrujejo, que le llaman sancto de hartura» (cita de Sancho de Muñón, en Molho, p. 252). Tal vez valga la pena tomar en cuenta que el "obispillo" también era «un morcillón que suelen hazer quando se matan puercos, y los regalados, son de huevos y especies y carne picada muy menuda» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. M. de Riquer (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993), p. 833).

<sup>18</sup> Consúltese Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, trad. X. Riu y Camps (Barcelona: Ediciones Península, 1988), p. 157. Entre los refranes donde figura el nombre "Pedro", dicho sea de paso, encontramos el siguiente: "Pedro [o Perico] entre ellas" («Phrase con que se moteja al hombre que gusta de andar entre mugéres», *Diccionario de Autoridades*, t. V, ed. facs. [Madrid: Gredos, 1969], p. 184).

<sup>19</sup> El mico — "parodia viva" del ser humano — es un animal íntimamente asociado con la cultura festiva hasta nuestros días.

de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas, como lo mostró en viendo a don Quijote...» (II, 3, p. 59). Es de notar que en su burlesca alabanza de éste, Sansón jura «'por el hábito de San Pedro que visto'» (ibid.), con lo cual se establece el lazo onomástico con Pero Pérez y con el San Pedro "cachondo" de los cuentos folklóricos. Don Quijote mismo parece darse cuenta de la quintaesencia festiva de Sansón, refiriéndose a él como «'perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmaticenses'» (II, 7, p. 90) — justamente el tipo de estudiante que se volcaría con mayor entusiasmo a los desmanes de los "obispillos" de San Nicolás<sup>20</sup>.

No hay espacio para examinar todos los aspectos de este "sucedáneo de Pero Pérez" en la Segunda Parte, pero sí es evidente la efervescencia lúdica con la que lleva a cabo su intento de llevarlo de vuelta a casa (tras haberlo lanzado de ella como parte de la estrategia elaborada en colaboración con su colega eclesiástico, dicho sea de paso)<sup>21</sup>. En su primer encuentro con don Quijote, disfrazado como el Caballero de los Espejos, este "trastulo" incluso va acompañado de un escudero que se encubre la cara con unas ingentes «narices de pasta y barniz» (II, 14, 144) — arquetípico detalle carnavalesco<sup>22</sup>.

Con la derrota de don Quijote en la playa de Barcelona, sin embargo, Sansón parece haber puesto punto final a la carrera festiva de aquél — un acto plenamente "cuaresmal" que se sintoniza bien con su condición de clérigo<sup>23</sup>. Tras la llegada de don Quijote a la aldea, no obstante, surgen nuevas dudas sobre las verdaderas lealtades de la pareja Pero Pérez/Sansón Carrasco. Recordemos que don Quijote y Sancho le ha puesto la túnica con llamas y la corzo a su asno, efectuando una especie de rebajamiento carnavalesco de la indumentaria temida del Santo Oficio<sup>24</sup>. Los dos clérigos divertidos acompañan a

<sup>20</sup> "Trastullo", que significa "entretenimiento" en italiano (nota de Murillo, I, 7, p. 90), también era el nombre del criado bufonesco — y rival del famoso Ganassa — en las farsas italianas representadas en el siglo XVI en España (Redondo, «El personaje», p. 55). Redondo (ibid.) explora las resonancias festivas del nombre "Sansón Carrasco", entre ellas, el nexo entre la carrasca — o encina — y la locura.

<sup>21</sup> «El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que adelante cuenta la historia, *todo por consejo del cura y del barbero*, con quien él antes lo había comunicado» (II, 7, p. 91; énfasis mío). (Véase también II, 15, p. 146).

<sup>22</sup> En la medida que Sansón es un sustituto de Pero Pérez, su propia derrota estrepitosa a manos de don Quijote cabe dentro de la semiótica carnavalesca, ya que sufre el daño físico típico del Pero Palo y de los otros peles maltratados.

<sup>23</sup> Como le dice Antonio Moreno: «¡Oh señor [...], Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvarios?» (II, 65, p. 536).

<sup>24</sup> «Y es de saber que Sancho Panza había echado sobre el rucio y sobre el lío de las armas, para que sirviese de repostero, la túnica de bocacá pintada de llamas de fuego que le vistieron en el castillo del duque la noche que volvió en sí Altisidora. Acomodó también



don Quijote y a Sancho en el desfile que se forma cuando los "mochachos" ven el gracioso espectáculo del asno disfrazado (II, 73, p. 582).

Pero donde realmente manifiestan esa esencia festiva que los anima a los dos es cuando don Quijote muestra síntomas de su muerte inminente. La recuperación de su cordura, su reinsertión dentro del marco ritual de la Iglesia, etc., son justo lo que procuraban ellos — "oficialmente". No obstante, al escuchar las graves declaraciones de Alonso Quijano el Bueno, se empeñan en animarlo a reemprender su carrera de disfraces. Recordemos que para llenar su año de retiro obligatorio, a don Quijote se le ha ocurrido imitar la literatura pastoril. Cambiará su disfraz de caballero andante por el de personaje de una égloga, llamándose él *Quijotiz*, y su escudero, *Pancino* (II, 67, p. 548).

Es este último el que se da cuenta que podrán reclutar a otros habitantes de la aldea para esta nueva empresa: «... que no ha de haber aun bien visto el bachiller Sansón Carrasco y maese Nicolás el barbero, cuando la han de querer seguir, y hacerse pastores con nosotros; y aun quiera Dios no le venga en voluntad al cura de entrar también él el aprisco, según es de alegre y amigo de holgarse» (ibid.). Esta arquetípica criatura de Carnaval reconoce a sus parientes cercanos; asimismo, su amo, que se pone inmediatamente a darles nombres apropiados: «... podrá llamarse el bachiller Sansón Carrasco, si entra en el pastoral gremio, como entrará sin duda, *el pastor Sansonino*, o ya *el pastor Carrascón*; el barbero Nicolás se podrá llamar *Miculoso* [...]; al cura no sé qué nombre le pongamos, si no es algún derivativo de su nombre, llamándole *el pastor Curiambro*» (II, 67, pp. 548-49). Las invenciones onomásticas de don Quijote revelan su conciencia latente de la condición festiva de sus amigos. Especialmente elocuente es "Miculoso", que sugiere "mico", "mi culo" y "culoso"<sup>25</sup>. Y Vicente Gaos tiene razón al señalar el parentesco entre "Curiambro" y "Caraculiambro", el carnavalesco nombre del gigante inventado por don Quijote en el primer capítulo de la obra<sup>26</sup>.

Al escucharle a don Quijote sus planes pastoriles, el trío no intenta disuadirlo sino que se ofrecen como voluntarios de inmediato: «Pasmáronse todos de ver la nueva locura de don Quijote; pero porque no se les fuese otra vez del pueblo a sus caballerías ... concedieron con su nueva intención, y aprobaron por discreta su locura, ofreciéndosele por compañeros en su ejercicio» (II, 73, p. 584). Es decir, don Quijote

la corozca en la cabeza, que fue la más nueva transformación y adorno con que se vio jamás jumento en el mundo» (II, 73, p. 582).

<sup>25</sup> Murillo señala que Micolás, Miculás y Miculao eran variantes rústicas de Nicolás (II, 67, p. 549).

<sup>26</sup> Véase el artículo titulado «Cervantes y la Iglesia» en el tomo III de su edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid: Gredos, 1987), p. 123.

y Sancho tenían toda la razón: Pero Pérez, maese Nicolás y Sansón Carrasco tienen "madera" para formar parte de su nuevo festejo. Y si bien es cierto que Sancho tenía sus dudas sobre la propiedad de tener una pastora en el caso de los dos clérigos<sup>27</sup>, ellos, en cambio, no se muestran muy preocupados al respecto. Sansón dice: «y lo que más es menester, señores míos, es que cada uno escoja el nombre de la pastora que piensa celebrar en sus versos» (ibid.). Y Pero Pérez: «... nosotros buscaremos por ahí pastoras mañeruelas, que si no nos cuadraren, nos esquinen» (ibid.). Covarrubias, al definir *Haca*, aclara que «Solemos decir vulgarmente *mañeruelos* [a estos pequeños caballos], porque con facilidad los tratamos y se dejan manosear y sujetar» (ibid., nota 12). En fin, nuestro futuro Curiambro empieza a sonar como aquel «Pedro del Kañaverál, siete mozas en cada lugar»...

Al escuchar la renuncia completamente cuerda de los libros de caballerías por parte de Alonso Quijano el Bueno, Sansón no se pone a cantar la victoria de la razón — como sería de esperar — sino que lo trata de animar a emprender el proyecto pastoril. «Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos» (II, 74, p. 588). O sea, nada de ascetismo cuaresmal; más bien, todo lo contrario: el *dolce far niente* hedonista.

Aunque a muchos lectores, incluyendo a estudiantes y a profesores, se les olvida el nombre del cura "amigo de holgarse", otro lector destacado lo recordó muy bien. Me refiero a Alonso Fernández de Avellaneda. Al iniciar su espuria continuación, el narrador llama al cura "Pedro Pérez", y luego Sancho emplea la versión más rústica (y correcta), "Pero Pérez"<sup>28</sup>. Sin embargo, como en el caso del mismo Cervantes, desaparece este nombre después del comienzo de la obra. Desaparece porque *desaparece el mismo personaje*.

Los que han leído a Avellaneda se acordarán de que nuestro Pero Pérez queda sustituido por el clérigo "mossen Valentín". Este hombre piadoso y caritativo también se deja llevar a veces por las ganas de divertirse a expensas de don Quijote, pero nunca hasta tal grado como nuestro Pero Pérez. Nada de disfraces femeninos para este «sacerdote honrado» (I, 7, p. 147), quien también le predica a don Quijote (ibid.) de una manera impensable en el caso de aquel "amigo de holgarse". Con su proyecto altamente distinto del de Cervantes, Avellaneda no tenía lugar para semejante personaje. Aunque existe una considerable veta festiva en su obra, es la suya una ideología muy distinta de la

<sup>27</sup> «El cura no será bien que tenga pastora, por dar buen ejemplo; y si quisiere el bachiller tenerla, su alma en su palma» (II, 67, p. 549).

<sup>28</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), I, 1, p. 20 y I, 2, p. 62, respectivamente.

que late en el *Quijote* cervantino, como mostraré en un libro que acabo de terminar<sup>29</sup>.

Si tengo razón en mi análisis, la distancia entre los dos proyectos se mide en gran parte por el hecho que las mismas fuerzas que intentan conducir al don Quijote cervantino de vuelta a la cordura son representadas por personajes ideados a partir de la cultura festiva popular. Se confrontan, en última instancia, dos parejas carnalescas, lo cual le da una carga semántica muy peculiar a la manera en que se procura controlar los efectos desestabilizadores de la fiesta andante de nuestro loco caballero cruzado con rey de carnaval. No nos olvidemos, en fin, que el Pero Palo termina despedazado, y que los embutidos "Pedropérez" se cocinan y se devoran...

<sup>29</sup> Presenté una versión esquemática de mi argumento en una ponencia titulada «Risa e ideología en el *Quijote* de Avellaneda» en el III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantes (Alcalá de Henares, 1990).

MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA

#### AUTORREFERENCIALIDAD TEXTUAL Y CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DON QUIJOTE

Entre los varios rasgos discordantes de Don Quijote, uno de los más subrayados es su intento de reunir en la práctica las armas y las letras. El proyecto de este incansable lector solitario de trasladar la lectura a la vida representa la marca original de su locura, eje central del relato. Su historia camina hacia la constatación final de que ficción y vida son realidades independientes e incommunicables y que los libros de caballerías son verdaderos desatinos. Así, Don Quijote remata su locura, se convierte en el hidalgo originario y se deja llevar por la muerte. El desengaño se da definitivamente en el último capítulo de la obra, aunque la muerte del caballero haya ocurrido de hecho en una madrugada, en las playas de Barcelona, en disputa infalible con el Caballero de la Blanca Luna.

Los equívocos que se establecen entre la visión de Don Quijote y la realidad del mundo no son eficientes para alterar su proyecto de caballero. Su idea fija se sobrepone a la realidad sensible y los encantadores se encargan de eliminar incoherencias. Sería posible suponer, con gran dosis de ingenuidad, que la decisión de renegar de la caballería andante en el último capítulo es abrupta y que Cervantes hubiera reservado estratégicamente la inversión del caballero con el objetivo de crear un final sorprendente para la novela. Tan sorprendente como inverosímil y, por lo tanto, ajeno al arte narrativo cervantino.

En verdad, el desengaño de Don Quijote está cuidadosamente preparado. El paso del caballero convicto al hidalgo desencantado se introduce poco a poco, de forma tal de atribuir verosimilitud a la ruptura final con toda la caterva de la caballería y, a la vez, de evitar que a lo largo de sus andanzas Don Quijote se convierta en un héroe problemático, arrastrado por las dudas sobre la veracidad de las historias que leyó.

El objetivo de este trabajo es examinar uno de los recursos que Cervantes utiliza para minar las certezas de Don Quijote con relación a su proyecto de caballero. En otros términos, se trata de analizar algunos momentos de la obra, en los cuales la trabazón narrativa contribuye para que se disipen las veleidades novelescas del personaje a

través de la debilitación del sentido épico, sin que se pongan en riesgo sus convicciones básicas.

Antes que nada es necesario tener presente un presupuesto relacionado con la locura de Don Quijote, pues la arquitectura narrativa de la obra se articula con los movimientos del personaje.

Como dice Williamson, su locura se funda en dos ejes que conviven independientemente y poseen naturaleza diversa. Uno de ellos se basa en el principio de que los libros de caballerías son verdaderos y plausibles; el otro, en el de que él mismo, Don Quijote, es capaz de restituir al mundo el orden de la caballería andante<sup>1</sup>.

La locura proveniente de la atribución del carácter de realidad a los libros tiene un movimiento que va del exterior hacia el interior del personaje y parte del principio de que lo real refleja la ficción y viceversa. Este eje de la locura quijotesca no acepta límites borrosos y alteraciones. Es abstracto y, por lo tanto, ignora la temporalidad. Es totalitario y se instala en bloque, imponiendo la aceptación plena o el rechazo cabal. No tolera la verificación de su verdad y se nutre de un eterno *a priori*. Este eje de su locura está tejido por el idealismo, por la creencia de que la configuración del mundo corresponde a nuestros deseos, de que la realidad se moldea según nuestras fantasías y de que, en última instancia, la fantasía hace la historia. La no correspondencia entre ficción y realidad sólo puede conducir a un sentido trágico, pues se trata de la evidencia de que entre la subjetividad y el mundo existe una ruptura intransponible.

El otro eje de la locura quijotesca sigue el movimiento inverso, o sea, parte del interior hacia el exterior. En otros términos, Don Quijote cree que la restitución del orden ejemplar de la caballería andante depende de su valor como caballero, que se expresa por la fuerza del brazo. Este eje de la locura de Don Quijote se nutre de la experiencia y se sujeta al tiempo y a la historia. Es en la locura de carácter temporal donde las oblicuidades de Don Quijote emergen. Las dudas acerca de su efectiva capacidad para restituir al mundo la edad dorada van minando el perfil del loco inveterado. Mientras la locura abstracta se mantiene inalterable y sostiene al caballero, la locura que se expresa por medio de la experiencia sufre estremecimientos acompasados y persistentes.

La locura con base en la experiencia tiene una escala amplia que va de lo individual a lo social. En el ámbito específicamente individual, la gran cicatriz que lleva el caballero a lo largo de la segunda parte

<sup>1</sup> Esta distinción de la locura quijotesca fue enunciada por E. Williamson: «The parody cannot be developed by having Don Quixote, its major vehicle, question whether or not it is correct to think that the books of chivalry are true. The impetus for development lies elsewhere, at a secondary level of madness: the belief that he, Don Quixote, is equipped to restore the world of chivalry by his own efforts». «Intención» and «Invencción» in *Cervantes*. Vol. VIII, N. I, 1988, pp. 7-22.

tiene que ver con la Dulcinea encantada. La incompatibilidad de la figura de la labradora con la amada idealizada torna problemática la conexión de Don Quijote con el universo de la caballería, pues, aunque todo transcurra en el nivel de la experiencia, la visión lúcida de la joven montada en un borrico repercute ruidosamente en su idealismo. Sin cuestionar su locura abstracta, Don Quijote no se libra de la imagen atormentada y, a la vez, imprescindible de la amada.

En el ámbito específicamente social, la locura quijotesca con base en la experiencia sufre golpes acompasados, provocados especialmente por una arquitectura narrativa construida a través de la autorreferencialidad textual. El interés de este trabajo se concentra en el estudio de ese aspecto de la obra de Cervantes, que tiene como procedimiento básico la inclusión del propio lector del *Quijote* en el universo ficcional: Sansón Carrasco y sus versiones de caballero, los Duques y, de un modo más indirecto el propio *Quijote* apócrifo.

La contienda que se crea entre Don Quijote y sus lectores no se encuadra en el mismo nivel de los equívocos corrientes del caballero con relación al mundo. El subsidio para la creación de esas aventuras no tiene origen en las circunstancias inmediatas, tampoco en las visiones fantasiosas, sino en la propia historia de Don Quijote. Lo que está en juego no es simplemente la interpretación de escenas y objetos sino la realidad del pasado. De esta manera, la relación de los lectores con el personaje está motivada por la intencionalidad e incide explícitamente sobre el proyecto de ser caballero. Así, Don Quijote se encuentra, sin saberlo, en una situación paradójica en la cual los demás conocen más sobre él que él mismo, pues además de la relación presente, sus lectores lo conocen como un ser de papel que recorre España en forma de historia impresa. Creen que pueden prever el resultado de las aventuras y dirigir los pasos del caballero en nombre de la cordura.

De esa forma, la presencia de los lectores abre espacio en la narrativa para la acción teatral. No sería exagerado afirmar que esa autorreferencialidad incide en la juxtaposición de la oralidad y de la escritura, a través de una relación tensa como la que se encuentra con la aparición de la narrativa cuando ésta sustituyó la voz por la letra. Como dice Paul Zumthor, alrededor del siglo XII, la narrativa rechaza la oralidad presente en las viejas tradiciones y opta por la escritura; sin embargo, esta narrativa necesita la intermediación de una oralidad ficticia como fuente de información o como subsidio en la creación de la ilusión de verdad. En otros términos, la pérdida de las marcas de la oralidad, hizo que la narración se disfrazase de historia, buscando recursos ficticios para introducir, en alguna medida, la voz en la escritura<sup>2</sup>. Esta literatura en formación va despegándose lentamente

<sup>2</sup> Paul Zumthor encuentra en la oralidad un principio del texto poético: «O escritor de língua vulgar, nesse fim de século XII, transita entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro: ele entra, instala-se, mas conserva a lembrança mitificada de uma palavra»

de las voz, creando un público más impersonal, un autor que se fracciona en otras voces y un discurso poético que se desdobra en sí mismo. En otros términos, se trata de una interiorización del relato que se innova en un mundo transformado, al volverse autotélico y reflexionar sobre su modo de ser<sup>3</sup>.

El teatro creado por los lectores del *Quijote* — especialmente, el teatro creado por los Duques — corresponde perfectamente a esa interiorización de la narración. El espectáculo se estructura a partir de la propia obra que se desdobra sobre sus varias posibilidades. Sin embargo, está presente no sólo la autorreferencialidad interiorizando el discurso poético como también la inclusión del teatro trae las marcas de la oralidad para la escritura, construyendo la ilusión de realidad.

Así, las trampas creadas por los lectores del *Quijote* apuntan hacia direcciones divergentes que están en la raíz de la literatura: por un lado, la *mise-en-abîme* que engendra el movimiento vertiginoso del texto sobre sí mismo atándolo a la escritura; por otro, la presencia de la voz a través de esos personajes que, por el hecho de ser lectores de la propia obra, están alejados de la historia del caballero. Éstos funcionan como seres de carne y hueso que actúan como seres de papel. Lo que hace el teatro, por lo tanto, es introducir, en el ámbito de la escritura y de la palabra impresa, marcas de la oralidad de la escena dramática.

La paradoja que se crea incide sobre este movimiento aparentemente inconciliable de la obra. Apunta al cierre del texto literario sobre sí mismo y simultáneamente proyecta su expansión hacia afuera, buscando las voces de la recepción, cuando no echa mano de la autoridad del fidedigno autor árabe, de los anales de La Mancha o de lo que «dicen» sobre las andanzas de Don Quijote, siempre buscando la capacidad del discurso poético de suscitar la ilusión realista.

La permanencia de Don Quijote y Sancho en el Palacio de los Duques equivale a la duración de un largo espectáculo en el que los actores principales ignoran estar en escena. Escudriñando las impresiones del caballero al entrar en el Palacio, el narrador revela que «aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo

original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular» p. 273. («O caso do romance. A ilusão literária». *A letra e a voz - A «literatura» medieval*. Trad. A. Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. S. Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 265-286).

<sup>3</sup> Dice Zumthor: «O discurso poético desdobra-se em si mesmo, isola-se em seu próprio prazer e, de qualquer pretexto temático que ele se orne, procura em si próprio sua justificação e liberdade; essa interiorização, devido às circunstâncias de um mundo transformado, foi, sem dúvida, o fator constitutivo determinante de nossas 'literaturas'» (Ibid., p. 282).

modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos»<sup>4</sup>.

Como dice Close, la observación del narrador en este momento proyecta luces retrospectivas en la psiquis del héroe, suponiendo que hasta entonces sus equívocos estuvieron encerrados en una duda reprimida sobre su verdadera condición de caballero<sup>5</sup>. Sin embargo, ahora, según el narrador, es la propia vida social la que legitima su profesión y, así, Don Quijote piensa encontrar lo que tanto buscó: reconocimiento. Es como si su seguridad dependiese de la aprobación social, capaz de atribuir realidad al sueño.

Pero ¿qué sucede con ese caballero cuando la realidad, en lugar de presentar la tensión creada por la divergencia, revela un acogimiento aparentemente armónico? ¿Qué sucede cuando el mundo finge aceptar su locura como un gesto noble y plausible? En el espacio que le quita la posibilidad de imaginar aventuras notables, Don Quijote parece desplazar el equívoco corriente entre él y el mundo hacia la esfera más subjetiva, lo que revela puntos discordantes en sí mismo. Los Duques saben perfectamente cómo jugar con su seriedad, de la forma más divertida, pues sospechan cuáles serán sus zonas vulnerables. En fin, para ellos, la vida de Don Quijote es literalmente un libro abierto.

En el espacio aristocrático, que trae consigo el peso de la jerarquía social, Don Quijote es tratado como auténtico caballero, aunque sea a través del fingimiento; sin embargo, su revés despunta, o sea, su versión de hidalgo afligido por las cuestiones más circunstanciales emerge, y así, la pérdida de las dos docenas de puntos de sus medias verdes se convierte en problema; el discurso de Sancho en presencia de los Duques, a medida que sus palabras puedan ser reveladoras de sus identidades, le causa enorme inseguridad<sup>6</sup>; los requiebros de una

<sup>4</sup> Cervantes, M. de *Don Quijote*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1989, 5ª ed. Tomo II, Cap. XXXI, p. 274. (Las citas del *Quijote* serán hechas de esta edición, indicando la parte de la obra, y a seguir, el capítulo y la página).

<sup>5</sup> «This remark by Cervantes in II, 31 throws interesting retrospective light on the hero's psyche and is typical of the suggestive yet unanalytic way in which it is portrayed. The remark implies that his delusions have so far rested on a basis of repressed doubt». (Anthony Close. *Don Quixote*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 82).

<sup>6</sup> «Enfrena la lengua; considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca, y advierte que hemos llegado a parte donde, con el favor de Dios y valor de mi brazo, hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda».

Sancho le prometió con muchas veras de coserse la boca o morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy a propósito y bien considerada, como él se lo mandaba, y que descuidase acerca de lo tal; que nunca por él se descubriría quien ellos eran» (*DQ*, II, XXXI, pp. 277-278). En el capítulo XX de la primera parte, Don Quijote ya le había dicho a Sancho que la aventura de los «batanes» no debería ser en el dominio público por la evidencia de su equívoco. La escena del palacio es, por lo tanto, la segunda vez que Don Quijote siente la necesidad de esconder, en el espacio privado, algo sobre él mismo y su escudero.

doncella de catorce o quince años que le hace componer unos susurra-dos versos lo hacen sentirse arrojado.

Al tratar a Don Quijote como héroe novelesco, moldeado por las lecturas que hizo, los Duques lo incorporan a la sociedad; sin embargo, el revés de ese movimiento — la expulsión de esa misma sociedad — se construye por la insistencia en explicitar el carácter de representación del episodio. Al dejar el Palacio, Don Quijote parece haber perdido el entusiasmo juvenil que motivaba sus aventuras.

Más obstinado que los Duques y menos interesado en la pura diversión, Sansón Carrasco combate la locura de Don Quijote. No se trata ahora de desfigurar los altos ideales para encontrar las veleidades más prosaicas o, simplemente, explicitar cuán poco caballero es. Sansón da en la diana y ataca empíricamente su locura, mostrando que su brazo no reúne fuerzas para el duelo más elemental.

De la misma forma que los Duques, Sansón utiliza el teatro y la máscara y trata de seguir el ritual de la caballería para combatir la locura de Don Quijote — quiere vencerlo a partir de las propias normas caballerescas, pues conoce a Don Quijote como personaje y sabe que su locura se alimenta de la razón cruel de las similitudes<sup>7</sup>. En sus encuentros con Don Quijote, Sansón travestido de caballero, crea la atmósfera de la semejanza para hacer emerger, en la vida ordinaria, la diferencia intransponible entre lo leído y lo vivido<sup>8</sup>. Se trata de un personaje fraccionado que asume las cualidades de lector, personaje, actor y autor, en la medida en que decide el comienzo y el fin de las andanzas de Don Quijote.

La derrota de Don Quijote en Barcelona explicita en el espacio urbano, incompatible con el de la caballería andante, su incapacidad para reordenar el mundo dentro de los principios caballerescos y repercute drásticamente en su interioridad. Si en el ámbito de los amores su legitimidad estaba sacudida por el estado deplorable de Dulcinea, multiplicada por su imposibilidad de librarla del encantamiento, en el ámbito de las armas su caída le decreta la muerte. Tanto en el ámbito privado de sus amores como en el espacio público sus convic-

<sup>7</sup> El loco o el Diferente, como dice Foucault es aquél que desconoce la Diferencia: «para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. [...] el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos». («Representar». *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa C. Frost. México, Siglo Veintiuno, 1972, 4ª ed., p. 56).

<sup>8</sup> Sansón Carrasco es un eclesiástico de «órdenes menores» («No tengo otras órdenes que las cuatro primeras»). Para Avalor-Arce, la formación de Sansón se basó en la concepción de mundo organizada por la lógica escolástica que salvaguarda, en condiciones ideales, el bienestar común. La locura de Don Quijote, vista desde la perspectiva de esta lógica normativa representa una amenaza para el equilibrio de la sociedad y, por lo tanto, debe ser eliminada: «Para llevar a cabo tan benéfica tarea, Sansón aplicará el método de *similia similibus*, 'curar a algo con su semejante' — método favorito de la medicina escolástica, por cierto —, y, en consecuencia, se disfrazará de caballero andante». («El Bachiller Sansón Carrasco». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Ed. Antrophos, 1991, pp. 17-25).

ciones están minadas y, para la nobleza de principios de Don Quijote, la honra comprometida deshace en su interior el sueño del caballero andante.

Otro lector de la propia obra, con características muy particulares, es el falso *Quijote* de Avellaneda<sup>9</sup>. Además de las varias críticas de Don Quijote con relación al valor estilístico del texto apócrifo y la distorsión de su propia imagen, el encuentro con una versión literaria de sí mismo tiene repercusiones en su autoconfianza. Si los lectores del verdadero *Quijote* van minando sus vínculos con la profesión de caballero, la versión deturpada de sí mismo toca las fibras de su identidad. Cervantes transforma lo que podría restringirse a la mera acción calumniosa de un autor contemporáneo vengativo en un recurso que completa la construcción del personaje.

En la conversación con Don Alvaro Tarfe<sup>10</sup>, en tono de mucha elegancia, Don Quijote pregunta: «Y dígame vuesa merced, señor don Alvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuesa merced dice?» A pesar de la respuesta negativa, Don Quijote necesita asegurarse en cuanto a su propia identidad. La palabra ya no es garantía de nada; hace falta un papel escrito. Por eso, al entrar el alcalde del pueblo en el mesón, Don Quijote le hace una petición diciendo que él no era el Don Quijote de Avellaneda<sup>11</sup>.

La identidad jurídicamente comprobada a través del documento expresa la búsqueda interna de una certeza sobre sí mismo, otorgada y garantizada por el poder público. Así, Don Quijote acepta un nuevo orden del mundo.

Cuando todavía arriesgaba los primeros pasos como caballero, en el capítulo IV de la primera parte, Don Quijote encontró a unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda en Murcia. Sin más, exigió que ellos le confesasen que la «sin par» Dulcinea era la más bella de todas las mujeres. Los mercaderes espantados con la locura del caballero, y dispuestos a seguir con la conversación en tono de broma, dicen que es imposible tal confesión, pues jamás han visto a la señora Dulcinea. En este momento, Don Quijote argumenta: «La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender»<sup>12</sup>.

Los mercaderes insisten un poco más y piden que al menos les muestre un retrato de esa hermosa señora. La furia de Don Quijote no puede soportar tanta injuria y no hay otra salida sino la prueba de la verdad demostrada no por el retrato sino por la fuerza del brazo.

<sup>9</sup> En cuanto a los orígenes del *Quijote* de Avellaneda ver, entre otros, el trabajo de Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (Barcelona, Sirmio, 1988).

<sup>10</sup> Para Giovanna Calabrò, hay una proximidad entre Don Alvaro Tarfe y Sansón Carrasco, pues ambos desempeñan el papel de recondutores de Don Quijote a la realidad, favoreciendo su locura. («Cervantes, Avellaneda y Don Quijote». *Anales cervantinos*. Madrid, CSIC, Tomo XXV-XXVI, 1987-88, pp. 87-100).

<sup>11</sup> *DQ*, II, LXXII, p. 579.

<sup>12</sup> *DQ*, I, IV, p. 100.

De hecho, son dos formas divergentes de percepción del mundo las que están en juego. Por un lado, el caballero orientado por el orden de la caballería que deposita en las palabras la verdad incuestionable de las cosas; por otro, los mercaderes guiados por la mentalidad moderna del documento — un retrato al menos — que autorice el juicio sobre la belleza de la amada.

Al final de su trayectoria, en el capítulo LXXII de la segunda parte, Don Quijote revela una mentalidad semejante a la de los mercaderes que le pedían el retrato de Dulcinea para emitir el juicio sobre su hermosura. Y aún más, desea el endoso burocrático del poder jurídico. La letra ha usurpado la credibilidad de la voz. Así, Don Quijote sustituye el orden de la caballería por un orden secular, dejando atrás la credibilidad en la transparencia de las palabras, propia de una visión de mundo que ni padecía de los infortunios ni disfrutaba de los placeres provocados por la ironía.

La transformación de Don Quijote — que pasa de la credibilidad absoluta en la palabra al recurso al poder burocrático instituido — lo transporta del apego al universo idealizado de la caballería a la aceptación de los tiempos modernos. Pierde el sueño loco de hacer resucitar la edad de oro y se rinde a la conciencia del tiempo.

Si el sentido de la existencia es el centro en torno al cual se mueve la novela<sup>13</sup>, el recorrido de Don Quijote cuenta la historia de la pérdida del sentido. Cada vez más el caballero tiene que ser sometido a una concepción más racional de lo que es verdad, y el universo fabuloso, que lo movió hacia las armas en el más elevado estilo épico, va adquiriendo la calidad inexorable de lo puramente imaginario.

<sup>13</sup> Walter Benjamin. «O narrador». *Pensadores*. S. Paulo, Abril Cultural, p. 74.

TOMÁS PABÓN

#### CARDENIO EN CERVANTES, SHAKESPEARE Y FLETCHER

*La historia de Cardenio* es la última comedia escrita por Shakespeare, posiblemente en colaboración con John Fletcher, y aunque perdida, el misterio de su autoría sigue intrigando a los comentaristas. Se sabe por la ficha que aparece en el registro de libros de 1613 que John Heminges, un socio de Shakespeare de la compañía teatral *Los hombres del rey*, fue remunerado después de la representación en la corte de seis comedias. Una de ellas es *La historia de Cardenio* y se estrenó el 10 de mayo; volvió a representarse ante el Duque de Saboya el 8 de junio del año 1613<sup>1</sup>. La ficha en el registro es el único dato informativo que sobrevive la representación de *La historia de Cardenio*. Nada más se sabe de la versión original de esta comedia ni siquiera si llegó a ser representada en otras ocasiones.

En 1653, Humphrey Moseley, un reconocido editor y recolector de manuscritos fichó en el registro varios títulos de comedias. Entre ellos aparece *La historia de Cardenio* que Moseley atribuyó a Shakespeare y Fletcher<sup>2</sup>. La costumbre en Inglaterra en aquella época era de colaborar entre si los más famosos dramaturgos. Se afirma, por ejemplo, que John Fletcher colaboró con otros dramaturgos, y en particular con Sir Francis Beaumont. De Shakespeare se dice que prefería escribir a solas, pero hay comentaristas que confirman que Shakespeare escribió *Enrique VIII* con la ayuda de John Fletcher. Algunos afirman que Fletcher y Shakespeare colaboraron en *Los dos nobles parientes*, y también en *La historia de Cardenio*. En el siglo diez y ocho el famoso erudito, Lewis Theobald publicó una comedia, *Doble falsedad o los amantes afligidos*, que insistía Theobald era su adaptación de la comedia shakespeareana de *Cardenio*<sup>3</sup>. La comedia tuvo un éxito rotundo y se representó por más de sesenta años entre 1727 y 1791. Theobald asegu-

<sup>1</sup> E.K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 Volumes, Oxford: Clarendon, 1930, II, p. 343.

<sup>2</sup> S. Schoenbaum, *William Shakespeare Records and Images*, New York: Oxford University Press, 1981, p. 230.

<sup>3</sup> Para ver los estudios hechos a favor y en contra de la autoría, se cita la posición de Kenneth Muir en *Shakespeare as Collaborator*, London: Methuen, 1960, pp. 148-160. Muir ve la mano de Shakespeare en el estilo de la primera parte de *Doble falsedad* y

raba que había encontrado tres manuscritos incompletos de *Cardenio* y que su adaptación se inspiraba en ellos. Theobald había de ignorar o no saber de la colaboración de Fletcher con Shakespeare, y es curioso que los más distinguidos shakesperianos de la época, Alexander Pope y el obispo Warburton también no supieran de esta colaboración. Al fallecer Theobald, Warburton adquirió su biblioteca y se opina que el manuscrito original de *Cardenio* posiblemente desapareció cuando el cocinero de Warburton acostumbrado a encender el fuego con el papeleo en la casa desconociera el valor del manuscrito y lo quemó. La polémica literaria sobre la autoría y colaboración es difícil sino imposible de resolver, pero esperamos agregar algunas nuevas observaciones temáticas al estudio de la comedia *Doble falsedad*, adaptada de la versión original de *La historia de Cardenio* y atribuida a Shakespeare y Fletcher.

*Doble falsedad* con su estructura lineal sigue muy de cerca el argumento de Cardenio-Luscinda y Fernando-Dorotea que vemos en *El Quijote de 1605*. Theobald cambió los nombres de los protagonistas sustituyendo a Julio por Cardenio, Henriques por Fernando, Leonora por Luscinda, y Violante por Dorotea. Para simplificar nuestro comentario nos quedamos con los nombres originales. Escrita en cinco actos breves, y casi toda en verso endecasílabo, observamos que algunos diálogos en *Doble falsedad*, particularmente los de los bufones padres don Bernardo y Camilo, están escritos en prosa. Estos dos padres siguen la estirpe del personaje cómico de las comedias shakesperianas que a su vez tiene parentesco con el gracioso del teatro nacional español. Muchas veces, y sin darse siempre cuenta de lo que dicen, don Bernardo y Camilo hacen profundos comentarios sobre la naturaleza humana. Es Camilo, el padre de Cardenio, el que observa el tema central de la locura. Según Camilo, este «mundo está torcido»<sup>4</sup>; la locura surge a consecuencia del caos que reina sobre la tierra. Quizás sea aquí que podamos confirmar la conexión de *Doble falsedad* con la temática shakesperiana. En *Doble falsedad* estas palabras proféticas de Camilo se confirman, pues vemos como en un momento determinado, cada personaje del cuadrángulo amoroso (Cardenio-Luscinda y Fernando-Dorotea) será considerado loco, o sea por otro o por sí mismo. Aunque la locura en ellos tendrá diferente intensidad y gravedad, según el momento, este tema es el eslabón temático que une a

observa que el final se parece más al estilo de Fletcher. Lo mismo opina es lo que ocurre en *Enrique VIII* y en *Los dos nobles parientes*. John Freehafer apoya la veracidad de Shakespeare y Fletcher como colaboradores en, «*Cardenio*, by Shakespeare and Fletcher», PMLA 84 (1969): 501-13. Harriet C. Frazier al contrario en, *A Babble of Ancestral Voices: Shakespeare, Cervantes, Theobald*, The Hague and Paris: Mouton, 1974, niega que Shakespeare sea el autor de esta comedia.

<sup>4</sup> Walter Graham, editor, *Double Falsehood*, Cleveland: Western Reserve Studies, Vol. XXIII, 1920, p. 64. (Todas las citas utilizadas provienen del manuscrito de Theobald, *Doble Falsedad*, que aparece en la edición de Graham).

Shakespeare con Cervantes. Ya sabemos que Shakespeare utilizó este tema en sus últimas comedias, *El rey Lear* y *El cuento de invierno*. No es de extrañar que su *Cardenio* siguiera esta trayectoria temática también.

En *Doble falsedad* y *El Quijote* las acciones de Cardenio tienen su base en la locura. En ambas obras la locura de Cardenio es una fuga metafórica que sirve de refugio para el que no puede confrontar la realidad. En la comedia, Cardenio se define a sí mismo; nos dice, «Yo un miserable. Casi me desconozco, tan herido estoy de tanto ultraje» (60). Para evitar confrontar lo que es, Cardenio se enajena de la sociedad. Es Camilo, el padre que con la simple frase, «Adiós Cardenio» señala este alejamiento de la realidad. Si nos enloquecemos como hace Cardenio, y nos apartamos de este «mundo torcido» es porque no podemos ponerle orden al caos. Cuando Cardenio recupera la cordura es porque habiendo logrado el autodomínio, se supera y puede dar frente a las adversidades de la vida. Los acontecimientos que producen la locura de Cardenio en *El Quijote* son bastante parecidos a los que vemos en *Doble falsedad*. Una de las aportaciones nuevas en la comedia, sin embargo, es la reacción de Cardenio frente a la boda de Luscinda y Fernando. En la novela, Cardenio no reacciona; se queda quieto cuando debiera intervenir. En la comedia Cardenio desenvaina su espada y trata de impedir la boda. Para disimular quien es el que les acosa, Fernando acusa a Cardenio de no ser nadie más que un desobediente vasallo suyo, «¿Cómo, vasallo nuestro, te atreviste a escabullirte sin licencia nuestra dejando mi negocio y tu deber?» (60) Con este pretexto, Fernando hace que sus criados echen a Cardenio del palacio. El intento de Cardenio de parar la boda fracasa, pero las palabras de Fernando contienen un sentido irónico, y nos hacen recordar un detalle de la segunda escena del primer acto de *Doble falsedad* cuando se estableció de entrada, la tensión dramática entre la supuesta superioridad social de Fernando y la inferior de Cardenio. En ella Camilo le hace conocer a su hijo su deber a los príncipes; le advierte que, «Los príncipes son señores absolutos. Les es lícito hacer lo que les parezca...» (37) Y según la carta recibida por Cardenio, Camilo insiste: «Aquí en la carta tan pronto te manda el duque que vayas como te suplica. Tienes que ir. Es urgente que lo hagas» (37). En *El Quijote*, Cervantes no elaboró este tema, y se queda en el fondo. En la comedia, Fernando y Cardenio se conocieron y se hicieron amigos durante un viaje a Francia. Este detalle nuevo se inventa para la comedia y ayuda explicar por qué Cardenio se siente tan obligado a servir a Fernando cuando Fernando le encomienda ir al palacio del Duque y traerle suficiente oro para comprar unos corseles. La obligación de hacer lo que se le pide tiene sus orígenes en el sistema feudal. Al ser de clase social inferior a la de Fernando, Cardenio se ve obligado a servirle de vasallo. Para Cardenio ir al palacio del Duque Ricardo le presenta también un doble conflicto, pues no quiere dejar a Luscinda sola y no se atreve a negar

sus deberes al Duque. Cardenio mismo se hace la pregunta retórica, «¡A la casa del duque! ¿Qué es mejor, servir a una amada o al duque?» (37). La vacilación e indecisión que le vemos mostrar aquí marca su modo de ser, y señala el camino por el cual este «mundo torcido» le llevará.

*Doble falsedad* nos presenta a Cardenio de manera muy diferente a como le vemos representado por vez primera en *El Quijote*. En la comedia, Don Bernardo es el que confirma la locura de Cardenio; le dice a su hija Luscinda, «Me temo que tu amante esté algo tocado de locura» (42). En la novela vemos que el estado de alma y la condición mental desequilibrada y desesperada de Cardenio se reflejan metafóricamente en el ambiente barroco, solitario y desolado de Sierra Morena. Antes de aparecer Cardenio, ya sentimos la curiosidad de saber quién debiera ser este joven. El cabrero nos había narrado la conducta irracional de Cardenio, y con el descubrimiento de la mula cárcomida y la maleta roída se acumularon algunos detalles sobre su dueño. Como si fuéramos participantes dentro de una novela policiaca, poco a poco vamos aclarando la identidad de Cardenio. Primero, Don Quijote y Sancho hallan dentro de la maleta el librito con versos, la carta, las camisas finas y el dinero, señales que revelan que el dueño debía ser «algún desdeñado amante»<sup>5</sup>. Y luego vemos que el hombre medio desnudo saltando de risco en risco es Cardenio, y que está loco. Según el cabrero, en varios encuentros que el y otros han tenido con Cardenio, «Fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido» (223). Una vez establecida la locura de Cardenio, la voz narrativa cambia y el traductor, Cide Hamete, describe el encuentro y abrazo que se dan Cardenio y Don Quijote. Simbólicamente el abrazo nos da a entender que un loco se conoce en el otro. Es indudable que la locura de Cardenio hace juego con la de Don Quijote, pero Shakespeare y Fletcher también quieren profundizar sobre la figura de Fernando que a su vez es espejo de Cardenio. Aunque la natura de Fernando es diferente a la de Cardenio, en cierto sentido el uno es espejo del otro, pues ambos reflejan la conducta social y moral del prototípico joven imperfecto de la época. Sus flaquezas humanas sirven de *exemplum* para que el lector, igual que los personajes, se supere y adquiera madurez y estabilidad moral y religiosa. El autodomínio moral y social de Fernando y Cardenio es imprescindible si han de redentarse y merecer la unión sacramental con Dorotea y Luscinda. Con la exploración del tema de la locura, no es sólo Cervantes, sino también Shakespeare y Fletcher quienes estudian sus múltiples dimensiones.

La locura de Cardenio procede del doble ultraje. Cuando Fernando

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Las Americas Publishing Company: New York, 1958, p. 218. (Todas las citas de *El Quijote* provienen de esta edición).

le roba a Luscinda, Cardenio se queda enajenado y traumatizado, y cuando ella deja que su padre don Bernardo la convenza que el matrimonio con el aristócrata Fernando es una subida social que le favorece, Cardenio se queda desolado y perdido. La traición de ambos amigo y amada obliga a que Cardenio confronte su propia cobardía y se pregunte por qué se quedó inmóvil cuando se casaban Luscinda y Fernando. Su torpe acción en ese momento tan decisivo le hace ausentarse de la sociedad y de sí mismo, refugiándose en Sierra Morena donde igual que el loco Don Quijote se castiga con penitencia. Cardenio nos dice, «Sin querer tomar venganza de mis mayores enemigos, que, por estar tan sin pensamiento mío, fuera fácil tomarla, quise tomarla de mi mano y ejecutar en mí la pena que ellos merecían» (271).

El desenlace del cuadrángulo Fernando-Dorotea y Cardenio-Luscinda del *Quijote* ocurre cuando todos los personajes de la novela se reúnen por última vez en la venta de Palomeque. La venta se sustituye en *Doble falsedad* por la casita de campo en Sierra Morena del duque Ricardo, padre de Fernando. Aquí, el duque actúa de *deus ex machina* buscando una solución feliz para los amantes afligidos. Ambas obras hacen hincapié en la torturada peregrinación, sin duda alegórica, de estos inmaduros e indecisivos jóvenes. Necesitan purgar sus flaquezas para redentarse y merecer el premio terrestre del matrimonio, que a la vez, representa la adquisición de lo eterno. La transformación de Cardenio en *El Quijote* se anota cuando vence su cobardía y se dispone a morir en defensa de Luscinda. Notamos cómo Cardenio supera su carácter débil e indecisivo y se convierte en un ser confiado y lleno de coraje. Vemos llegar ese su momento triunfante cuando de nuevo Cardenio confronta a Fernando. En presencia de todos, el reforzado y confiado Cardenio, «... no quitaba los ojos de don Fernando, con determinación de que, si le viese hacer algún movimiento en su perjuicio, procurara defenderse y ofender como mejor pudiese a todos aquellos que en su daño se mostrasen, aunque le costase la vida» (378).

Las escenas en que toman parte Luscinda y Dorotea en *Doble falsedad* parecen tener una vitalidad propia de Shakespeare; la lucidez que demuestran en momentos claves da relieve a las acciones irresponsables de Cardenio y Fernando. Mayormente las vemos representar la voz razonable, justa y lógica de la comedia. A pesar de que su padre Don Bernardo la considera ser, «... loca infeliz, traviesa y necia» (59), notamos, sin embargo, que es el «angel» (74) Luscinda que se mantiene constante en Cardenio, y es ella la que siempre da muestras de gran cordura. Esta constancia suya perdura aún cuando Cardenio no se atreve a pedirla a Don Bernardo. Luscinda es astuta y sabe muy bien lo que vendrá si Cardenio no afronta sus debilidades. Le advierte a Cardenio que se cuide de amigos falsos, «Ten cuidado. El amor no se fía a manos de un apoderado» (41). Ya que estos jóvenes



tienen tanta dificultad en superarse, ambas mujeres se responsabilizan de la redención social de Cardenio y Fernando. Después de su caída moral, Dorotea, por ejemplo, se convierte en una mujer de gran valentía. Buscando salida de su vergüenza y deshonor, Dorotea hace lo que esencialmente hizo en *El Quijote* de 1605; es decir, persiguió a Fernando y le obligó moralmente a restaurarle su honor perdido. Más en *Doble falsedad* la escena climática entre Dorotea y Fernando es diferente a lo que ocurre en la novela. Notamos que la comedia sustituye el juego de Micomicona/Dorotea que inventó Cervantes por otro juego simbólico entre Dorotea y Fernando. Dorotea, vestida de chico, le dice al duque Ricardo que su hijo Fernando, «... con muchas promesas, convenció a mi inexperiencia juvenil que olvidara a mi padre y mi deber para seguirle» (85). Por vía del lenguaje figurativo, Dorotea habla de cómo Fernando la convenció para dejarse seducir bajo la falsa promesa de matrimonio. Pero Fernando la acusa de «farsante» (86), y de tomar parte Dorotea en una «confederación» (86) para desacreditarlo. El cambio de vestido tan propio en Shakespeare y otros dramaturgos de la época, sirve aquí para aclarar la verdad. La ceguera inicial de Fernando, que no reconoce a Dorotea en su disfraz de mozo, cambia una vez que Dorotea sale vestida de doncella. La verdad ya no se puede ocultar, y Fernando la reconoce inmediatamente. Le restaura a Dorotea su honor declarando que «Esta es mi esposa; no escogería otra aunque fuera reina» (87).

El desenlace final de *Doble falsedad* subraya otro hecho común al «mundo torcido», o sea, los hijos revoltosos que necesitan convertirse en dignos seguidores de sus padres. Para enderezar el mundo, hay que poner fin a la vida errante; esta será una de las grandes lecciones morales que vemos en la metamorfosis de Fernando en *Doble falsedad*. Por su parte, Fernando ha de conquistar su lascivia, ese instinto primitivo que hasta ahora controla su vida y le hace perder cuenta de sus deberes hacia Dios y la comunidad social, y peor aún, que le facilita su engaño propio. En la venta vemos a Fernando transformarse de egoísta en galán magnánimo que reconoce su obligación moral hacia Dorotea; nos dice Cide Hamete, «El valeroso pecho de don Fernando — en fin, como alimentado con ilustre sangre — se ablandó y dejó vencer de la verdad que él no pudiera negar aunque quisiera» (378).

*Doble falsedad*, más que *El Quijote*, enfoca la importancia del auto engaño de Fernando. Su metamorfosis de joven indiscreto y fementido a generoso y auténtico «noble» es lo que trazan Shakespeare y Fletcher. Para mostrar simbólicamente la metamorfosis de Fernando, la comedia, hacia el final, inventa una escena que no aparece en *El Quijote*. Pedro, el hermano mayor de Fernando, alquila un coche fúnebre para entrar con Fernando al convento y rescatar a Luscinda. Este simbólico coche fúnebre representa la muerte figurativa de Fernando. Han de morir sus pecados — los celos, el ultraje,

el auto engaño y la lascivia — antes de recuperar Fernando el verdadero sentido de su existencia y nobleza. En *Doble falsedad*, la transformación de Fernando parece ser menos trascendente y más debido a la intervención de otros, entre ellos la «confederación» de Dorotea, el Duque Ricardo y Pedro que le ruegan se case con ella. Aquí no es obligación únicamente moral sino también social. Fernando debe casarse con ella porque se lo debe al padre de Dorotea que en una ocasión había salvado al Duque Ricardo del ataque de un jabalí. Las flaquezas de Fernando se utilizan en *Doble falsedad* para hacer resaltar la verdadera «nobleza» de otros y en particular la de su padre y hermano.

El análisis de los defectos humanos de Fernando será de gran interés temático para la acción en *Doble falsedad*; son previstos desde la primera escena cuando el Duque Ricardo de Aguilar nos alerta que su hijo Fernando por ser «fementido» va por el mundo «... hiriendo el honor con manchas bárbaras que han de lavarse pronto» (36). El duque se intranquiliza con el temor de que el futuro de Fernando sea igual que su presente y pasado, y sabiendo que Fernando de costumbre confía en su hermano mayor, el duque le suplica a Pedro que salve a Fernando de su perdición. Con el desdoblamiento de Ricardo/Pedro tenemos posiblemente la más importante aportación de la comedia *Doble falsedad*. Les corresponde al Duque Ricardo y a su hijo Pedro resolver los conflictos de Fernando; nos recuerda el duque, con el mensaje universal de la comedia, que «Es la voz de los padres la de Dios. Tenientes son del Cielo por sus hijos» (83). Ya anciano y acercándose a la muerte, el Duque le extiende el papel suyo de salvador a su primogénito, don Pedro. Ve en Pedro el desdoblamiento de sí mismo cuando había sido joven, y le dice, «... un hermoso espejo retrospectivo de la edad primera mía, reflejas en virtudes» (35). El padre le otorga a Pedro el papel habitual que asociamos con Don Quijote pues Pedro posee las más nobles y dignas características del caballero de la Mancha. Será Don Pedro con su alta y noble conducta ejemplar quien conducirá a Fernando hacia la redención moral. No sólo es Pedro el buen hijo yuxtapuesto a su «fementido» hermano Fernando, sino que Pedro es el que asume, junto a su padre, la función de amparar a los necesitados, y entre éstos a Fernando.

Nuestro novelista español y los dos famosos dramaturgos ingleses supieron captar el sentido caótico y desenfrenado que caracterizaba «el mundo torcido» de su época. En *Doble falsedad*, Shakespeare y Fletcher, con algunas modificaciones originales suyas, reproducen para el teatro la esencia del episodio de Cardenio según se ve en *El Quijote* de 1605. Por encima de lo que nos aporta Cervantes, Shakespeare y Fletcher inventan nuevas situaciones dramáticas, particularmente con Fernando, que complementan y exploran aún más la temática cervantina. Con el desdoblamiento de Ricardo y Pedro, padre e hijo, por ejemplo, Shakespeare y Fletcher añaden un personaje a

*Doble falsedad* que es muy representativo de los más altos valores típicos de Don Quijote. Aunque *La Historia de Cardenio* esté perdida, podemos suponer, como atestan algunos comentaristas, que *Doble falsedad* es una adaptación de *Cardenio* y que por su estilo y sensibilidad artística se observa la fuerte resonancia de Shakespeare en la primera parte y de Fletcher en la segunda<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> G. Harold Metz, *Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare*. University of Missouri Press: Missouri, 1989, pp. 257-283.

FLORENCIA CALVO

«OTROS MODOS DE LLEVAR A LOS ENCANTADOS».  
CERVANTES Y CHRÉTIEN DE TROYES:  
EL LIBRO NO LEÍDO NI VISTO NI OÍDO POR DON QUIJOTE

A partir del reconocimiento de los libros de caballerías como intertexto privilegiado del *Quijote* los caminos a seguir son innumerables. El análisis de las conexiones temáticas, la inserción de personajes de los distintos ciclos o el giro paródico fácilmente reconocible que se opera con todo el *corpus* de textos utilizado se presentan como distintas alternativas que permiten profundizar el estudio de esta interesante relación de intertextualidad.

Las reelaboraciones de los elementos existentes en las tres materias tradicionales de la Edad Media, en los temas propios de los libros de caballerías españoles o en los variados mundos caballerescos recreados en los romances, aumentan, desde lo temático, este posible abordaje metodológico centrado en la relación intertextual.

Dentro de esta multiplicidad de posibilidades definidas se prestará particular atención a la presencia en el texto de la materia de Bretaña. El núcleo elegido es un motivo que encontramos en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes y en un episodio de la primera parte del *Quijote*.

La crítica coincide en afirmar que esta escena, a principios del capítulo XLVII, es un ejemplo de intertexto proveniente del ciclo artúrico al igual que la aventura con el león (II, XVII) o que algunas características del descenso a la cueva de Montesinos (II, XXIII). Sin embargo el fragmento en cuestión no ha sido nunca analizado en forma exhaustiva.

Lo único que parece conectar los dos textos es el motivo del caballero trasladado en un transporte indigno de su clase puesto que las diferencias son notables ya desde la estructura narrativa. En el texto francés, escrito en octosílabos, el episodio se constituye como un núcleo textual tan importante que a partir de él la obra toma su título<sup>1</sup> mientras que en el *Quijote* sólo funciona como una secuencia

<sup>1</sup> Recuerdo a este efecto las palabras de François Mosés en su *Introduction a Lancelot du Lac*, Paris, Le Livre de Poche, Collection Lettres gothiques, 1991 «On sait, d'autre

más dentro de la ficcionalización puesta en marcha para retornar a Don Quijote a su aldea y curarlo de su locura.

A la luz del monólogo de Don Quijote se pueden delimitar diversos aspectos desde la introducción de este motivo.

«Cuando don Quijote se vio de aquella manera enjaulado y encima del carro dijo: — Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera...»<sup>2</sup> (375)

Se plantea así, a partir de esta primera parte del fragmento, un problema básico: el de la transmisión textual. Don Quijote recurre, como lo hace habitualmente, a sus saberes literarios. Es por eso que, en primer lugar, no ha leído la historia. Sin embargo las posibles formas de relación con el motivo artúrico se amplían al introducirse los otros dos circuitos de transmisión: la vista y el oído.

Estas posibilidades de lecturas remiten a las distintas formas de circulación de la materia de Bretaña por la Península. Don Quijote no ha leído este motivo puesto que la refundición en prosa de la historia de Lancelot por él conocida seguramente presenta al personaje como el prototipo del caballero cristiano sin interesarse en profundidad por sus aventuras de enamorado.

Por otra parte se dice que la historia tampoco ha sido oída, apuntándose así a la tradición oral de los romances que se hacen cargo de la historia de Lanzarote. Sobre este tema se registran tres romances en el *Romancero General* y en el *Quijote* se trabaja con uno de ellos que aparece recontextualizado en tres ocasiones. Dos en boca de don Quijote:

«— Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera don Quijote cuando de su aldea vino; doncellas curaban dél; princesas, del su rocino...» (Q, I, II, 33)

«Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino». (Q, I, XIII, 92)

y uno en boca de Sancho:

«Pues en verdad — respondió Sancho — que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, cuando de Bretaña vino que damas curaban dél y dueñas de su rocino; ...» (Q, II, XXXI, 618)

part, que beaucoup de romans médiévaux tirent leur nom d'un épisode, parfois mineur en apparence, mais auquel l'auteur attache une importance particulière. Il en est ainsi du lion du *Chevalier au Lion*, du Graal dans *Le Conte du Graal*, ou de la charrette dans *Le Chevalier de la Charrette*, appelé encore *La Charrette* tout simplement.

<sup>2</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos Morínigo). Buenos Aires, Abril, Clásicos Huemul, 1983. Todas las citas del texto se realizan por esta edición.

Esta última inclusión es interesante puesto que también refuerza el circuito de transmisión oral señalado anteriormente. Sancho accede a la materia de Bretaña por una de las vías posibles, el oído, y así la vuelve a contar.

Estas inserciones de la historia de Lanzarote llevan a reflexionar sobre otro aspecto, el de la coherencia en el saber literario de los personajes. El romance utilizado no registra en ningún momento la circunstancia de la carreta. Así don Quijote al asegurar que «jamás he leído, ni visto, ni oído que a los caballeros encantados los lleven de esa manera» no está contradiciendo en ningún momento sus conocimientos sobre este personaje del ciclo bretón.

Don Quijote no conoce la fuente de su aventura pese a estar familiarizado con los caballeros de Arturo. De esta manera el motivo del transporte parecería ser el único punto de contacto en ambos relatos. Será necesaria una confrontación textual que encuentre otras coincidencias entre la obra de Cervantes y su antecedente francés del siglo XII.

Comienza el parlamento, como ya se ha visto, con don Quijote encantado subido en un carro de bueyes. En el nivel discursivo se ve cómo el narrador deja a cargo del personaje la descripción del vehículo:

«... y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; ...» (375)

Lancelot también ha subido en una carreta (*charrette*) cuya descripción, en este caso, sí corre por cuenta del narrador. Ocupa veinticuatro octosílabos y está presentada como el sitio exclusivo de:

«Qui traïson ou murtre font 328  
Et a ces qui son chanp cheü  
Et as larrons qui ont eü  
Autrui avoir par larrecin  
Ou tolu par force an chemin. 332  
Qui a forfet estoit repris,  
S'estoit sor la charrete mis»<sup>3</sup>.

Mientras que en el texto francés la carreta está reservada a los autores de crímenes horrendos, en el *Quijote* el carácter impropio de ésta para un caballero se logra de dos maneras distintas. En principio, por el hecho de ser transportado por animales tan poco caballerescos como los bueyes. Por otro lado desde una oposición con las otras formas de traslado conocidas por don Quijote para llevar a los caballeros víctimas de encantos.

<sup>3</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, édition critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le livre de Poche, Coll. Lettres Gothiques, 1992. Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.

De este modo las carretas, en ambos casos, son vistas con características negativas. Es por esto que hay una etapa previa a la subida de Lancelot y de don Quijote en sus respectivos carrós. Es el momento de la duda del caballero artúrico. Don Quijote no vacila antes de subir puesto que va encantado. Sin embargo la duda se manifiesta cuando reflexiona acerca de esa situación que escapa de las coordenadas poéticas por él recordadas.

Resulta ahora necesario detenerse en el análisis de estos diferentes motivos de duda. La de Lancelot está encuadrada dentro de la oposición entre características caballerescas y amor, que tiñe los textos de Chrétien y que se presenta como uno de los principales problemas ideológicos en la obra del poeta de Champagne<sup>4</sup>. En este dilema ideológico el narrador medieval opta por el segundo término de esta dicotomía, es decir por el amor.

«Tantost a sa voie tenue 360  
Li chevaliers que il n'i monte.  
Mar le fist et mar et ot honte  
Que maintenant sus ne sailli, 364  
Qu'il s'an tendra por mal bailli».

El reproche hacia Lancelot no es por haber subido en la carreta sino por haber dudado antes de hacerlo. Mediante la prolepsis de los dos últimos versos (*Que maintenant sus ne sailli, Qu'il s'an tendra por mal bailli*) anuncia y tal vez justifica la reacción fría de la reina, tres mil versos más adelante, al recibir al caballero que la ha rescatado:

«— Moi, sire? Moi ne puet il plaire,  
De son veoir n'ai ge que faire» 3946

Por otra parte, en un recurso típicamente medieval, el momento de duda se representa mediante una alegoría.

«Mes Reisons, qui d'Amors se part, 365  
Li dit que del monter se gart,  
.....  
Mes Amors est el cuer anclose, 372  
Qui li comande et semont  
Que tost an la charrette mont.  
Amors le vialt et il saut,  
Que de la honte ne li chaut» 376

Así se despliega en un debate entre la Razón, que corresponde a la actitud propia de un caballero, y el Amor.

<sup>4</sup> Idéntico problema se plantea en el *Yvain o Caballero del León* en donde el protagonista se aleja de las aventuras de la vida caballerescas luego de su matrimonio.

El considerar que en este episodio particular se opta por el amor no significa que esto sea constante en toda la obra de Chrétien y mucho menos en *Le Chevalier de la Charrette*, texto por demás conflictivo ideológicamente. Al respecto son útiles las siguientes observaciones de Eduardo Urbina al reflexionar acerca de la ironía presente en los textos:

«Esta ironía se deriva de la imposibilidad de saber al considerar el conjunto de sus obras, si la actitud prevalente en Chrétien es a favor del amor o a favor de la caballería, a consecuencia de la diversidad de soluciones que da al conflicto entre ambos ideales»<sup>5</sup>.

En el episodio del *Quijote* el dilema dista de ser ideológico. Es decir que no se construye a partir de esta oposición sólo posible desde el trabajo con el imaginario de la nobleza del siglo XII, sino que se muestra como un problema de poética.

Don Quijote duda puesto que, como ya dijimos, no tiene modelos literarios a los que:

«... los lleven desta manera, y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; ...» (375)

por el contrario, a los caballeros encantados por él conocidos

«... los suelen llevar por los aires con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube, o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante...» (375)

El contraste entre la situación de don Quijote y las situaciones de los otros protagonistas de caballerías se puede ver claramente en el discurso del personaje.

Así lo confirma la selección de los adjetivos y los sustantivos en torno a dos campos semánticos, el de la *tardanza* (espacio, perezosos, tardíos) relacionado con el transporte por tierra de los bueyes y el de la *rapidez* conectado con los aires (extraña ligereza, parda y oscura nube).

El contraste también se proyecta hacia los dos animales que refuerzan cada uno de los campos semánticos, el buey y el hipogrifo. El primer eje, el de la tardanza, encuentra su correlato en el buey mientras que el sema de la rapidez se corresponde con la figura del hipogrifo.

Con respecto al hipogrifo su descripción puntual escrita para un diccionario de zoología fantástica consta en el *Orlando Furioso*. Hay además en este texto otras octavas que dan la idea no sólo de la majes-

<sup>5</sup> Eduardo Urbina, «Chrétien de Troyes y Cervantes: Más allá de los libros de caballerías», *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, 137-148.

stuosidad del animal elegido sino también de su trayectoria como transporte de caballeros<sup>6</sup>.

De esta manera el sentido de la oposición puede completarse en todos los niveles a partir del manejo semántico de las definiciones de los animales.

Don Quijote no sólo no tiene modelos que hayan subido en carros de bueyes sino que los modelos que posee han viajado en transportes opuestos al utilizado por él en esos momentos. Esos paradigmas están puestos en boca del personaje que luego de enumerarlos entra en un estado de confusión equiparable a la duda.

En *Le Chevalier de la Charrette* sucede algo similar. El modelo alternativo también se explicita textualmente aunque no desde el discurso de Lancelot sino a partir de la introducción de otro personaje.

«Quant mes sire Gauvains l'oï, 388  
Si le tint a molt grant folie  
Et dit qu'il n'i montera mie,  
Car trop vilain change feroit»

Así se le plantea el mismo dilema a Sir Gauvain, otro caballero de Arturo, que puede optar por la solución lógica de su clase puesto que su móvil no es el amor.

Duda ideológica del caballero francés frente a la duda literaria de don Quijote. La solución esperada se explicita textualmente en ambos casos, ya sea desde los conocimientos poéticos de don Quijote, ya sea desde la inclusión, en el episodio, de un caballero coherente con el imaginario de la nobleza del siglo XII<sup>7</sup>. Sin embargo tanto Lancelot como Don Quijote reaccionan de otra manera.

En Chrétien la duda cesa con el triunfo del Amor dentro del debate ideológico previo con la Razón:

«Amors le vialt et il i saut,  
Que de la honte ne li chaut 376  
Puis qu'Amors le comande et vialt»

<sup>6</sup> E vede l'oste e tutta la famiglia,  
E chi a finestre a chi fuor ne la via,  
Tener levati al ciel occhi e le ciglia,  
Come l'Ecclisse a la Cometa sia.  
Vede la Donna un'alta maraviglia,  
Che di leggier creduta non saria:  
Vede passar un gran destriero alato,  
Che porta in aria un cavalliero armato.

Canto IV, Octava IV

<sup>7</sup> No se ha tenido en cuenta el papel que juega Dulcinea en la decisión de don Quijote de dejarse llevar enjaulado. Un análisis de esta influencia a la luz de la comparación con el *roman* del siglo XII encontraría convergencias y divergencias. Coinciden en que ambos caballeros suben con la esperanza puesta en un futuro con su dama. Las divergencias se presentan en la profecía del matrimonio con Dulcinea frente a la casi legalización del amor adúltero planteada desde la relación entre Lancelot y Ginebra.

En el *Quijote* la solución se produce a partir de una inversión del juego de opuestos planteado anteriormente:

«Pero quizá la caballería y los encantos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados...» (375)

Se invierten las connotaciones negativas de la carreta de los bueyes frente a las positivas de los traslados aéreos de los caballeros literarios. La oposición centrada en los ejes tardanza — rapidez deja lugar a una nueva construida sobre los opuestos novedad — antigüedad.

Hay una serie de términos que corroboran esta nueva dicotomía: antiguos/olvidado opuesto a nuevo caballero / resucitado / nuevamente etc.

Así, pasa a ser positivo, por lo innovador, el carro de bueyes que corresponde a «destos nuestros tiempos» mientras que el otro paradigma adquiere un valor negativo.

Por otra parte esto se refuerza ya que se extiende no sólo a las características de los medios en que son transportados los caballeros sino también a todo el «ejercicio de la caballería aventurera».

La duda se resuelve, entonces, desde la conciencia del personaje de estar produciendo un rasgo de innovación genérica. Hay una preocupación en don Quijote por re-crear el género caballeresco. De esta manera los «otros modos de llevar a los encantados» se incluyen como una característica más que hace a la novedad del género vuelto a inventar. Y aquí cobra importancia la coherencia en el saber literario de los personajes. Si don Quijote hubiera conocido el episodio de *Le Chevalier de la Charrette* el problema habría quedado sin solución.

Se encuentra así otra coincidencia además del motivo, textualmente negado por don Quijote. Gracias a esta relación, establecida a partir de la duda como eje temático que conlleva un planteamiento y una resolución, hay cierto parecido en la estructura narrativa de ambos episodios. Se intentará delimitar un último nivel de contacto entre los textos.

En Chrétien esta duda es de neto corte ideológico y es fácilmente reconocible en otras de sus obras. Lancelot sube a la carreta puesto que es el perfecto representante del mundo cortés y realiza cualquier cosa por contentar a su dama. Así este acto es una prueba más entre las muchas que debe sortear para llegar a la reina.

Don Quijote plantea y resuelve la duda desde el ámbito de lo literario. No es casual esta opción por el arte que se encuentra en la mayoría de sus elecciones y que lo configura.

De esta manera queda definida la coincidencia en otro nivel textual, el de la construcción de los personajes. La resolución de la duda

resulta, en ambos textos, coherente con las restantes actitudes de los protagonistas. Esto se manifiesta tanto en la figura de Lancelot que trata pese a todo de llegar a su dama, como en la de don Quijote que, desde la ceremonia en que es armado caballero, opta en todas sus aventuras por las soluciones de tipo poéticas.

Una última reflexión apunta a señalar que desde lo que parecía la simple presencia intertextual del motivo, pese a la negación explícita del préstamo, se puede llegar a otros niveles de contacto entre el primero que ha creado y el primero que ha resucitado el ejercicio de la caballería aventurera.

El juego de espejos

MARIA STOOPE DE MORFIN

### EL PLACER DE LA BURLA. UN LECTOR COLABORADOR DEL QUIJOTE

Si, como dice Sergio Fernández<sup>1</sup>, la escritura en el *Quijote* constantemente se resta a sí misma — la multiplicidad de autores, las innumerables correcciones y contradicciones, las inestables identidades, la permanente elipsis... —, la lectura, en cambio, es además de acumulativa, omnipresente. En el *Quijote* todos leen: el escritor, cuyas lecturas actúan en la tarea de estructurar la obra, a la vez que establecen un diálogo activo con la tradición literaria y contribuyen a la rica trama intertextual de la novela; los narradores que para llevar a cabo su tarea, han de leer documentos de archivos, al tiempo que conocen los libros de caballerías que vuelven loco al protagonista y toman ante ellos una distancia crítica. El hidalgo manchego, cuyas solitarias lecturas lo transforman en un ficticio y extemporáneo caballero andante, para quien esa literatura es fuente obligada de inspiración en sus hazañas; muchos de los personajes también leen — cartas, recados, poemas, novelas, el propio *Quijote* —; algunos realizan el antiguo papel de lectores públicos ante un grupo de escuchas<sup>2</sup>, y otros son críticos literarios y aun escritores. Además, existen un lector implícito, «entidad humana abstracta que se halla en condiciones de responder a todas las exigencias que le plantea la estructura apelativa»<sup>3</sup>, y el lector real que voltea las páginas del libro, a cuyo proyecto poético dará, por fuerza, una respuesta insuficiente. Entre el lector implícito y el real habrá siempre una asimetría insalvable.

En el interior del relato y desde el exterior, unos a otros se miran

<sup>1</sup> Cfr. Cap. IX. «Ausencias y menudencias», de su «Esbozo para una estructura interna del *Quijote*», en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Trillas, México, 1993, p. 17 ss.

<sup>2</sup> Cfr. Margit Frenk. «Los espacios de la voz», en Concepción Company Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1991, pp. 9-17.

<sup>3</sup> Alberto Vital. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1994, [Letras del siglo XX], p. 22.

leer; de aquí resulta un infinito juego de espejos que termina por confundir los planos de la realidad y de la ficción, a la vez que funda el vértigo de la autoría, pues, siguiendo la metáfora de Jorge Luis Borges<sup>4</sup>: si personajes engendrados por Cervantes como el cura escrutador de la biblioteca del hidalgo lee *La Galatea*, hija del mismo padre, y algunos personajes de la segunda parte del *Quijote* han leído la primera — los dos, libros que circulan por el mundo —, no sólo dichos personajes lectores trastornan los planos real y ficticio al transitar entre ellos y proponer la posibilidad contraria, esto es, que el lector real sea entonces un ser de ficción. Asimismo, abren la inquietante pregunta en cuanto a qué creador, al igual que el de los personajes cervantinos, está pensándonos a nosotros en el momento que leemos *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Este asunto, al igual que todo en el *Quijote*, es abismal.

Como consecuencia, siguiendo la lógica borgiana, la participación en el *Quijote* de un lector anónimo inventado por Cervantes, que viene leyendo las hazañas del caballero manchego y que por su cuenta resuelve participar en la novela con el fin de que la historia no muera debido a que el autor que la está relatando carece del material necesario para que continúe, su intromisión nos autoriza a pensar que a los lectores reales de *El ingenioso hidalgo* nos habrá de perturbar el inminente peligro de que la obra, solícita de nuestra participación, nos devore y corramos el riesgo de abandonar nuestra estancia en la realidad para ser atrapados por la letra escrita del universo de la ficción, tal como en su momento le sucedió al sosegado hidalgo de la Mancha.

#### La escena congelada

El episodio narrativo al que nos referimos sucede entre los capítulos 8 y 9 de la primera parte. En este punto, antes de que el relato del primer narrador se interrumpa, don Quijote y su confidente el Vizcaíno se amenazan de muerte. Es en el instante climático de la batalla cuando el narrador, con tajo certero, congela la escena después de relatar por segunda ocasión la ofensiva de don Quijote al Vizcaíno — incidente narrado cinco veces en total: dos a cargo del primer narrador, una por cuenta del lector ficticio convertido por su intervención en segundo autor, la «pintura» del cartapacio árabe y la última por la pluma de Cide Hamete —.

<sup>4</sup> «Magias parciales del Quijote», en *Otras inquisiciones. Obras completas*, t. II (1952-1972), 18ª. ed., Emecé, Buenos Aires, 1989, pp. 45-47.

#### Ficción de la autoría: multiplicación/dilución de narradores

Aquí sobreviene la declaración del narrador en el sentido de que el autor de esta historia la deja pendiente «en este punto y término» por no haber hallado «más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas (I, 8, p. 275), con lo cual resulta que hasta aquí, el relato de este lance ha estado a cargo de un narrador (1)<sup>5</sup> con identidad distinta de este primer autor (2) que, a su vez, ha nutrido su historia de unos escritos no identificados, necesariamente salidos de la pluma de terceros (3). Sin embargo, la estafeta es inmediatamente pasada a un segundo autor (4) de esta obra, quien, rebelándose contra las leyes del olvido que amenazan a tan curiosa historia, confía en que los numerosos ingenios de la Mancha (5 y n) cuenten en sus archivos con la información necesaria para poder seguir adelante con ella.

El cambio de capítulo — del 8 al 9 — lo es no sólo de la persona gramatical que narra, quien se transforma de una tercera, testigo de los acontecimientos y cauce de la multiplicación de autores, en una primera del plural. (Con el verbo «Dejamos», inicia el capítulo, el cual hace solidarios al narrador — cualquiera que esté en turno —, al lector y «todos los circunstantes»). Dicha persona, ya singularizada, es el segundo de los autores que recoge el quehacer del primero y se convierte en el capítulo 9 en un nuevo sujeto narrativo (6), que no es más que nuestro lector (7), inconforme por no hallarle continuación a la historia: «Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto» (I, 8, p. 276).<sup>6</sup> Una vez más, como le ocurrió al primer narrador, las funciones de este lector-narrador se multiplican — o ¿se fragmentan?, o ¿se fortalecen?, o ¿se diluyen? —, y asume su reciente tarea con la convicción, nacida del código caballereco, de que a don Quijote, como a todo caballero andante no ha de faltarle el sabio que haya escrito sus aventuras<sup>7</sup>. Esta certeza que lo lleva a concebir la existencia de un autor hipotético (8), tras cuyas huellas se pondrá este nuevo lector-narrador, lo hará

<sup>5</sup> Los números entre paréntesis señalan a los actores que intervienen en el fenómeno de multiplicación de todo tipo de colaboradores. Estos y los demás subrayado de las citas del texto son mío.

<sup>6</sup> La crítica, en general, ha atribuido a Cervantes el papel del autor narrador que, en el capítulo 8 de la primera parte, se encuentra sin material para continuar relatando las aventuras del caballero manchego y quien busca y halla los cartapacios de Toledo. En este ensayo, con base en la presente cita, propongo que se trata de un lector de la novela.

<sup>7</sup> No es ésta la única convención del género que Cervantes usa con el doble propósito de dotar a su novela de una filiación genérica y de trabajar el recurso con intenciones paródicas. Juan Manuel Cacho Bleuca apunta que «Dejando aparte el *Zifar*, en el modelo fundacional del género castellano, el *Amadís*, se nos indica que ha sido traducido de un antiguo manuscrito encontrado bajo una tumba en Constantinopla. Esto presupone la presencia de un historiador, fiel testigo de los hechos sucedidos, un manuscrito encontrado y una traducción [...]». Introducción a Garcé Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 1991, [Letras Hispánicas], t. I, p. 95. Todos estos elementos hacen acto de presencia en el surgimiento de Cide Hamete Benengeli en los capítulos que comento.

entregarse a la misión de encontrar los escritos que permitirán conocer, al menos, el desenlace de la aventura entre don Quijote y el Vizcaíno; al tiempo que coloca a los caballeros andantes en el dominio de la literatura oral, al utilizar los versos de Petrarca — paradoja de por medio — para hacer saber que de ellos *dicen las gentes* (9) *que van a sus aventuras*<sup>8</sup>. Es incuestionable que, por necesidad de la lógica caballeresca — la que del mismo modo funciona para don Quijote, quien por su cuenta imagina al suyo propio —, este autor hipotético exista al igual que los otros sabios (10) que han dedicado sus escritos a los demás caballeros andantes. Dicha lógica es seguida por el nuevo narrador — lector no sólo de *El ingenioso hidalgo*, sino, como es obvio, de otros libros de caballerías — quien se hace responsable de la continuidad de la anécdota con tal certeza que lo lleva a encontrar más adelante, en Toledo, los cartapacios con el material que permitirá continuar el relato. Por ello, este segundo lector-autor suplanta al primero, quien, desalentado por la falta de información y desfallecimiento en la fe caballeresca, se disculpa y abandona la empresa: «en aquel punto tan dudoso — informa el primer narrador — paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podía hallar lo que della faltaba». (I, 9, p. 276) En tanto que el nuevo lector-autor, según atestigua el mismo primer narrador, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo en que se contará en la segunda parte». (*Ibidem*)

#### Funciones del lector-autor

La calidad de lector de este nuevo autor-narrador tiene algunas implicaciones de importancia en su intempestiva y trascendente irrupción en la novela. En primer lugar, emerge de entre la masa anónima de lectores — el cual puede ser cualquiera, uno mismo — que ha seguido hasta este punto las aventuras de don Quijote y Sancho y, ante la inminencia de terminación de la novela — amenaza que se cierne sobre ella aun antes de que el lector real empiece a leerla, puesto que está presente en el prólogo en boca de su autor —, este lector anónimo toma a su cargo la prosecución de la historia, ya contagiado, mimetizado con la mente libresca de don Quijote y adherido por completo a los principios caballerescos que rigen su mundo. Como lector conoce asimismo el contenido de la biblioteca del ingenioso hidalgo, la cual, capítulos atrás pasó por el escrutinio del cura y del barbero, y es, ade-

<sup>8</sup> Vid. nota 3 de p. 276 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Justo García Soriano y Justo García Morales, 12. ed. 4<sup>a</sup>, reimp., Aguilar, Madrid, 1981. Cito de esta edición.

más, lector lo suficientemente enterado como para discernir la actualidad de la historia de don Quijote por la presencia en el acervo de dos libros «modernos» reconocidos por él, dato que — y aquí yace el nudo borgiano — hace saltar al héroe de la página literaria a la realidad histórica contemporánea de la novela, a la inversa de este autor que, siendo lector «externo» se introduce de la vida al interior de la novela, en estos momentos en que la narración flaquea, comprometiéndose temporalmente en sacarla adelante. Del mismo modo, dada la presunta historicidad de don Quijote le es fácil al lector-autor suponer testigos que hubieran presenciado sus hazañas, por lo que deduce que su historia «estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas» (I, 9, p. 277) — testimonios asimismo presentes en el prólogo —, lo que lo hace fluctuar frente al origen literario del héroe al acudir a fuentes bien escritas, bien orales. Por todo ello, el lector que es cada uno de nosotros llega a la conclusión de que el *Quijote* es asunto de muchos y que en él ha metido o puede meter mano prácticamente todo mundo.

Además, con su inconformidad de dejar la narración inconclusa en donde la abandona el primer autor, este segundo, en su papel de lector, recoge y busca poner remedio a la insatisfacción de sus congéneres, los lectores frustrados por la suerte de la novela, quienes siempre ávidos, si el relato es bueno, quieren — según E. M. Forster — saber más para saciar su curiosidad<sup>9</sup>. Por el servicio que nos ha hecho, los lectores de todas las épocas sabemos que hemos contraído una deuda con él no sólo moral y estética, sino también económica. Y a él mismo, aunque de manera modesta, no se le escapa el valor de su trascendental intervención.

Y, para concluir con este importante encargo que se asigna a sí mismo tan diligente lector, hay que señalar que su afición «a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles» (I, 9, p. 278), conduce su empeño hasta dar con el cartapacio en cuyo interior se encuentra la buscada historia que, en un acto más de ilusionismo y siguiendo el gusto cervantino de la multiplicación de nombres para un mismo objeto, resulta ser la *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*, el hipotético autor caballeresco, nacido de la extrema ironía cervantina, la cual provoca que las aventuras de este campeón de la cristiandad como lo es todo caballero andante, estén recogidas por la pluma y en la lengua de un escritor árabe (11), su sabio idóneo. Este hecho hace necesaria la participación de un traductor (12), de cuyo buen desempeño dependen ahora — y a la vez han de agradecer — los lectores de lengua castellana, los verdaderos destinatarios de la novela, ...y también los lectores de otras

<sup>9</sup> Cfr. *Aspectos de la novela*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1961.



lenguas, ya que de esta última se harán en lo futuro las demás traducciones. Y en este caso nos preguntamos con Jacques Lacan, quien a propósito de «La carta robada» de Poe se interroga si «no es el hecho de que todo el mundo sea burlado lo que constituye aquí nuestro placer»<sup>10</sup>.

#### La historia árabe y la historia castellana

Es tal la fortuna con la que todos hemos corrido gracias a los excelentes oficios de nuestro lector-autor, que el original arábigo muestra no desmerecer frente al castellano, pues contiene, además de la continuación de la historia, comentarios y hasta ilustraciones. Y, por si fuera poco, empalma puntualmente con la versión castellana incompleta, no sólo en el texto, sino en el contenido de los comentarios al margen, ya que el primero de ellos que al azar lee el morisco aljamiado que se hará cargo de la traducción, se refiere a Dulcinea, invocada en la novela por don Quijote al inicio de la batalla con el Vizcaíno, mención que, por ser reciente, flota todavía en la conciencia del lector, quien puede fácilmente hacer la asociación con la nota que sobre la misma dama hace al margen el comentarista árabe (13): «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha». (I, 9, p. 278) Todo lo cual, ironía de por medio, complica inmensamente las pesquisas para identificar a los autores-lectores de la novela, que quedan francamente a la vez que multiplicados diluidos, puesto que este comentarista de la segunda parte en árabe — que puede ser Cide Hamete u otro — es a su vez lector de la primera, la castellana, y quien lee la anotación es el moro traductor que, si se ríe es porque ha captado el sentido de la ironía de la glosa en la cual a Dulcinea — ojo: no a Aldonza — se le otorgan habilidades que la igualan con la aldeana, lo que quiere decir que este nuevo lector, el comentarista árabe, está al tanto de la identidad cambiante de la dama con que es tratada en la novela. Al mismo tiempo, los sujetos de la enunciación, o sea, quienes conocen y dicen los atributos de Dulcinea, son equiparables a la *vox populi* (14), que bien puede ser la de la gente de la aldea o la de los numerosos ingenios de la Mancha.

Antes de informar el contenido de la traducción del morisco, el lector-autor despliega su pluma, después de haberla ocupado en reseñar los pormenores de sus indagaciones, para explicar la pintura al natural que aparece en el primero de los cartapacios hallados y que muestra la batalla de don Quijote con el Vizcaíno: «puestos en la misma postura que la historia cuenta»! (I, 9, p. 279). Esta, la cuarta

<sup>10</sup> «El seminario sobre 'La carta robada'», en *Escritos 2* (1966), trad. Tomás Segovia, 7ª. ed. en español, Siglo XXI, México, 1981, [Psicología y Etología], p. 17.

oportunidad en que se describe la misma escena, supera a las demás no sólo en su calidad plástica — la cual no sabemos a quién atribuir, si al pincel del pintor (15) que allí la puso o a la pluma de nuestro buen lector-autor —, sino en sus picantes comentarios, los cuales, sin duda, son producto del talento de este último, quien no abandona su valioso cometido sin antes poner en guardia al lector — que en un futuro próximo quedará en manos de Benengeli — sobre los riesgos de que el autor de la siguiente parte sea árabe. En este sentido, el descubridor de los cartapacios se vuelve ahora lector crítico (16) que, a partir de este momento, despierta en los lectores de la novela la irremediable sospecha sobre la veracidad de la historia y la credibilidad de su autor, el historiador árabe. Si «ninguna [historia] es mala como sea verdadera» (I, 9, p. 280), entonces, la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién descubierta, adolece de toda garantía.

#### Contradicción autor-héroe

Nuestro lector, ahora crítico de los cartapacios, saca el mejor partido de la contradicción creada por Cervantes, autor oficial del *Quijote* (17), que consiste en la invención de un héroe español tratado por un escritor moro y en una lengua no prestigiosa como el griego y el latín, en las que supuestamente estaban escritos los originales de la tradición artúrica. Si la historia no cumple con la verdad no es a causa de ser invención pura, sino porque su autor es arábigo y, por lo mismo, mentiroso y enemigo *nuestro*, posesivo que resume en un grupo solidario a Cervantes, al presente autor junto con los demás autores sustitutos, al caballero y su escudero, a los ingenios y la buena gente de la Mancha, así como a los lectores contemporáneos, todos ellos españoles y cristianos, gente veraz y libre de sospecha ante la Santa Inquisición. Si las hazañas del héroe antes que alabadas son silenciadas, se debe a la enemistad de su autor y a su incapacidad de ser un historiador verdadero y no apasionado. Al final de esta antiapología del autor árabe, que contiene las necesarias demarcaciones, y antes de entregarnos la traducción y de abandonar la narración en primera persona, el lector-autor se compromete con un peculiar juicio sobre la historia por la cual tantos afanes empeñó; en él deslinda — como si fuera posible y, si lo es, debe ser porque el personaje y su historia existen *antes* o *fuera* de la novela y con una vida independiente de su creador — las virtudes tanto de la historia como las del héroe, de las probables fallas de su autor: «En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la *más apacible*; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto». (I, 9, p. 280) Lindo alegato — ¿de quién?, ¿de este autor?, ¿de Cervantes? — que resulta un excelente remedio para curarse en salud, como mero gesto de coquetería.

El autor moro responsable de la segunda parte de la historia, auxiliado por el traductor, entra en materia directamente con una narración en tercera persona y, después de describir una quinta vez, con brevedad aunque con dramatismo, la escena suspendida, continúa con el relato de la batalla y su desenlace, como si nada hubiera pasado, ignorante de que la novela misma con sus avatares acaba de saltar como protagonista para reclamar la atención que le es debida. Y, para colmo, recién iniciada su tarea, el árabe solicita amparo de algún otro autor para que relate lo que él se siente incapaz de hacer: «¡Válame Dios, y quién será aquel (18) que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera!» (I, 9, p. 281).

Por su cuenta, la anécdota amenazada cobra vigor y prosigue voraz, sin apercibirse del esfuerzo de los numerosos colaboradores — 18 en total — que intervienen para sostenerla. Nosotros, lectores reales, olvidados, continuamos la lectura dispuestos a conocer no sólo el final del incidente con el Vizcaíno, sino muchas otras prometedoras historias. Sin embargo, nuestra identidad quedará, sin remedio, confundida entre la ficción y la realidad.

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

## HONOR Y PUREZA DE SANGRE EN *EL QUIJOTE*

I. En estudios previos delineábamos lo que nos parecía configurar la constante que perdura en este elemento tan importante de nuestra literatura: el honor. Muchos han sido los estudiosos que lo han tratado desde diversos ángulos, pues es un tema por demás polifacético. Sin ir más lejos vemos que «en el primer libro del *Persiles* tenemos — comenta Avalor-Arce — [...] un tríptico de vidas, conceptos rectores de las mismas y de sus respectivas nacionalidades, que se puede expresar en las siguientes fórmulas: Antonio - español - honor; Rutilio - italiano - lascivia; Manuel - portugués - amor. Ideológicamente, Cervantes nos presenta en estos tres vivires el concepto quintaesenciado que un español del siglo XVI tenía de tales nacionalidades» (1975: 84). Ahora bien: tema más arduo todavía es delimitar qué sea o no el honor y sus incidencias en la literatura. En *L'Honneur au théâtre* (vid. bibliografía) se encuentran esbozadas las acepciones principales de este elemento constitutivo sin el cual España dejaría de ser la España del Siglo de Oro. Ora era concebido como buena opinión — especialmente el «honor fundado en mujer» (piénsese en los capítulos dedicados *Al curioso impertinente* (I, XXXIII, 269-276) —, ora como recompensa debida a la virtud — Pinciano y Cervantes coincidían entonces con Aristóteles —, ora como la cualidad heredada en el nacimiento — con todas sus subversiones a lo largo de la historia y las regiones —, ora, finalmente, como la sangre limpia de toda mala ascendencia de raza mora o judía — aquella de que podían «gloriarse» los cristianos viejos.

II. En las páginas que siguen querríamos ahondar aún en algunos conceptos del honor dentro del *Quijote*, algo que nunca habíamos hecho con anterioridad. Para ello vamos a partir de una base que nos parece esencial: la herencia recibida. Es éste un concepto diametralmente opuesto a otro que concurre con igual — si no más — abundancia en nuestra literatura: el honor obtenido gracias a las obras que cada personaje realiza y que, literariamente, se ha definido bajo un concepto tan hermoso como escueto: «el hombre (la mujer) es hijo de sus obras». Piénsese por ejemplo en *El Palacio confuso* donde encontramos una escena digna de mención:

CONDE

Soldado, no porfiéis,  
pasad a vuestro lugar.

CARLOS

No soy necio ni porfio;  
el lugar, que es noble es mío;  
si este es noble, aquí he de estar.  
Cualquier soldado adquirió  
nobleza y blasón honrado;  
¿pues qué ha de hacer un soldado  
tan valiente como yo?  
Hijos de sus obras son  
los hombres más principales.

(...)

El valor los nobles hace,  
y así, por examen, sobra  
mirar cómo el hombre obra  
y no mirar cómo nace. (J. I)

Vengamos a nuestro *Quijote* y recordemos a modo de cita aquel párrafo en el que se describe la llegada de un nuevo personaje: «En esta sazón vino a nuestro pueblo un Vicente de la Rosa, hijo de un pobre labrador del mismo lugar, el cual Vicente venía de las Italias y de otras diversas partes de ser soldado. [...] Con una no vista arrogancia, llamaba de vos a sus iguales y a los mismos que le conocían, y decía que su padre era su brazo, su linaje, sus obras, y que debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada» (I, LI, 410-411). Nuestro ínclito hidalgo también aprovecha la mínima ocasión para recordarlo cuando responde que el caballero es conocido por sus obras (cf. I, XXI, 166); y otro tanto se atreve a esgrimir acerca de su amada: «A esto puedo decir que Dulcinea es hija de sus obras, y que las virtudes adoban la sangre, y que en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado» (cit. Castro, 1987: 366). Aún hay más, pues en este sentido ascendencia significa descendencia, dado así que «si cada uno es hijo de sus obras, cada uno puede aspirar a ser cabeza de linaje» (Castro, 1987: 375).

III. Al margen, pues, de la opinión y de la virtud, se encuentran otras dos acepciones que hacen referencia expresa al acerbo que alguien, sin mérito alguno por su parte, ha visto recaer en su persona a la hora del nacimiento. Una de ellas es el linaje — honor concebido como nacimiento —, la otra de ellas es la limpieza de sangre.

Sea dicho de antemano que el *Quijote* rezuma recurrencias continuas a la ascendencia. El mismo Alonso Quijano se defenderá como sigue de toda acusación que se pueda hacer a su ascendencia: «No sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos primo segundo de emperador; porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer, si no está primero muy enterado en esto, aunque más

lo merezcan mis famosos hechos; así que, por esta falta, temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido. Bien es verdad que yo soy hidalgo de solar conocido, de posesión y propiedad, y de devengar quinientos sueldos; y podría ser que el sabio que escribiese mi historia, deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey» (I, XXI, 169). Aun con todo, nos parece que la mejor descripción respecto a los linajes la encontramos en III, VI, 467, donde el hidalgo da cuenta a su sobrina de los diversos linajes que se han dado y se dan en el mundo.

Esta situación se desarrolla sin solución de continuidad en el *Quijote* y, de modo general, en el Siglo de Oro español; lo cual no deja de crear serios problemas entre el grado de cualidad recibido: una persona podía, en efecto, haber recibido el linaje de caballero o de hidalgo, algo muy diferente, y que produjo tantas digresiones en nuestra literatura. Así, los caballeros podían apellidarse con el título de «don», de la misma manera que, valga aquí la redundancia, podían aspirar a un título nobiliario, lo cual provoca sus discusiones en nuestra novela, disputas que, como ahora pasamos a ver, van íntimamente entrelazadas.

En lo que respecta al apelativo de «don», el episodio de la venta o castillo nos da las pautas para su interpretación. En efecto, «el mozo de mulas», protagonista de dichas escenas no es sino un enamorado que ha dejado padre y hacienda en pos de su amada. Ahora bien, sabemos que el susodicho mozo de mulas era «muy grande estudiante y poeta» (I, XLIII, 361), más bien «señor de almas y lugares» que vulgar mozo de mulas, tal y como Clara replicara a Dorotea (I, XLIII, 359), «hijo de un caballero natural del reino de Aragón, señor de dos lugares, el cual vivía frontero de la casa de [su] padre en la corte» (I, XLIII, 360). Con todo, y como cabría esperar, la duda no tarda en producirse, pues no parece sino que Clara sea indigna de aspirar a sus legítimos amores: «¿qué fin se puede esperar, si su padre es tan principal y tan rico, que le parecerá que aun yo no puedo ser criada de su hijo, cuanto más su esposa?» (I, XLIII, 361). En términos semejantes se lo recrimina uno de los criados de su padre: «— Aquí no hay que hacer otra cosa, señor don Luis, sino prestar paciencia, y dar la vuelta a casa, si ya vuestra merced no gusta que su padre y mi señor la dé al otro mundo; porque no se puede esperar otra cosa de la pena con que queda por vuestra ausencia. [...] Todas estas razones que entre los dos pasaban oyó el mozo de mulas junto a quien don Luis estaba, y levantándose de allí, fue a decir lo que pasaba a don Fernando y a Cardenio y a los demás, que ya vestido se habían, a los cuales dijo cómo aquel hombre llamaba de don a aquel muchacho» (I, XLIV, 368). En efecto, en las fechas de redacción del *Quijote*, sólo la alta nobleza merecía el tratamiento de don.

Respecto al título, nos viene como anillo al dedo este mismo episodio de la venta adonde don Luis ha acudido siguiendo a la hermosa

Clara. Ni siquiera el padre de ésta entiende las razones que le han podido impulsar a ello, pues bien echa de verse la degradación social en que incurría el joven apuesto y linajudo si llegara a poner por obra sus deseos de casamiento. Así le interroga el oidor: «— ¿qué causas tan poderosas [son éstas] que os hayan movido a venir desta manera, y en este traje, que dice tan mal con la calidad vuestra?» (I, XLIV, 369). El avergonzado mancebo no tarda en descubrir al padre de su amada la razón de todas sus sinrazones. «Ya, señor, sabéis la riqueza y la nobleza de mis padres, y cómo soy su único heredero» (I, XLIV, 370), hubo de responder el joven al oidor. Pero cuál no sería el agrado de éste último al percatarse del parabién que tal matrimonio podía recaer para su familia. En efecto, poco le bastó al padre de Clara para regocijarse por el destino que había unido a ambos jóvenes; mas no pensemos exclusivamente en los bienes de fortuna que iban aparejados a la herencia de don Luis, sino más bien y sobre todo al alto linaje y a la pureza de sangre de que parecía gozar su futuro yerno; y así, se enterneció y se alegró el oidor, «que como discreto ya había conocido cuán bien le estaba a su hija aquel matrimonio; puesto que, si fuera posible, lo quisiera efectuar con voluntad del padre de don Luis, del cual sabía que pretendía hacer de título a su hijo» (I, XLIV, 371): esto es, de un título nobiliario, al que sólo podían acceder determinadas personas de aquella sociedad.

Curiosa es a estos efectos la reacción del vulgo, en nuestro caso del escudero Sancho Panza. Por un lado, bien es consciente de la «hidalgüía», más no de la cualidad de «caballero» de su señor, y así se lo indica con la sencillez que le caracteriza: «Pues lo primero que dijo [le comenta Sancho a su señor] es que el vulgo tiene a vuesa merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuesa merced en los límites de la hidalgüía, se ha puesto *don*, y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos...» (II, II, 448). Por otro lado — tal y como cabía esperar —, tampoco él mismo, vil escudero y destripaterrones, no acaba de asimilar el apelativo de «don» que recibe consiguientemente al gobierno que recibe de la ínsula: «— ¿Y a quién llaman don Sancho Panza? — preguntó Sancho. — A V. S. — respondió el mayordomo —, que en esta ínsula no ha entrado otro Panza sino el que está sentado en esa silla. — Pues advertid, hermano — dijo Sancho —, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido; Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas sin añadiduras de dones ni donas; y yo imagino que en esta ínsula debe de haber más dones que piedras. Pero basta; Dios me entiende, y podrá ser que, si el gobierno me dura cuatro días, yo escardaré estos dones, que por la muchedumbre deben de enfadar como los mosquitos» (II, XLV, 688). No era para menos, y todo concuerda perfecta-

mente con el mundo imaginario que hoy en día nosotros tenemos de la época en cuestión.

IV. Entramos ahora en lo que va a ser otro motivo recurrente del *Quijote*: el de aquéllos que se jactan de lo que Bataillon ha denominado una concepción del honor negativamente definida; en efecto, los cristianos viejos se vanagloriaban de ser «puros de sangre mora o judía».

Prácticamente sin caer en conciencia de ello, se había producido una idea social — más aún en este Estado de equivalencias entre nación y religión — donde sólo los viejos cristianos formaban auténtica «patria»; esto es, se consideraban españoles. Entiéndase bien que hablamos de «patria» en el sentido suprarregional del lugar natal. Algo semejante a lo que ocurre en la *Numancia*, donde «algunos pueblos españoles — anacronismo inevitable en su momento, pero delator de la nueva conciencia — luchan junto a los romanos contra los numantinos. [...] Pero estos supra-conceptos no habitan en el mundo de las ideas, sino que tienen densidad vital y afectiva» (Avalle-Arce, 1975, 259-260).

Más nos parece digna de ser reseñada la reacción del vulgo respecto a la limpieza de sangre. Son prácticamente incontables las veces que unos y otros porfían en la única condición de que podían jactarse, la de ser limpios de sangre de moro o judío. Vienen aquí pintiparadas las declaraciones de Gaseno en *El Burlador de Sevilla*; donde el padre de Aminta arguye que su hija bien puede desposarse con Don Juan ya

que cristiana vieja es  
hasta los huesos. (J. III, sc. XVIII)

Los ejemplos abundan en el *Quijote*, como aquella ocasión en que Dorotea pregunta: «— Decidme, señor; ¿esta señora es cristiana o mora? Porque el traje y el silencio nos hace pensar que es lo que no querríamos que fuese. — Mora es en traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo» (I, XXXVII, 315); lo cual es suficiente para acallar todo resquemor frente a una raza considerada como casta inferior, aliada del turco y ajena al ideal nacional. Otro lo encontramos en aquella defensa que de sí hace el «cabrero» cuando exclama: «... y entre los muchos que tan buen deseo tenían, fui yo uno [de los que importunaban al padre], a quien dieron muchas y grandes esperanzas de buen suceso conocer que el padre conocía quién yo era, el ser natural del mismo pueblo, limpio en sangre, en la edad floreciente, en la hacienda muy rico, y en el ingenio no menos acabado» (I, LI, 410). Como vemos, el motivo llega a tildar incontables escenas: unos y otros, todos los personajes, cuando no pueden vanagloriarse de otros bienes honoríficos, recurren sin cesar al que les da todas las prebendas para ser social-

mente bien considerados. «— En esta Andalucía hay un lugar de quien toma título un duque, que le hace uno de los que llaman grandes en España; éste tiene dos hijos: el mayor, heredero de su estado y al parecer de sus buenas costumbres, y el menor no sé yo de qué sea heredero, sino de las traiciones de Vellido y de los embustes de Galalón. Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear, ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo, porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres; bien es verdad que no son tan bajos que puedan afrontarse de su estado, ni tan altos que a mí me quiten la imaginación que tengo de que de su humildad viene mi desgracia. Ellos, en fin, son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza mal sonante, y como suele decirse, cristianos viejos ranciosos; pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros, puesto que de la mayor riqueza y nobleza que ellos se preciaban, era de tenerme a mí por hija» (I, XXVIII, 229-230). Es manifiesta la relevancia que la joven concede al tema de la pureza de sangre, locución que tan bien sonaba en los avezados oídos de los cristianos viejos. Ahora bien, las elucubraciones de la moza experimentan una evolución nada desdeñable. A su limpieza de sangre bien puede añadirse el ilustre linaje del joven pretendiente que la ha asaltado en su alcoba; razones harto suficientes como para convencerla de aceptar su promesa de casamiento: de tal manera, su ascensión social estaba poco menos que asegurada: «Yo, a esta sazón, hice un breve discurso conmigo, y me dije a mí misma: “Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición (que es lo más cierto), haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece, puesto que en éste no dure más la voluntad que me muestra de cuanto diere el cumplimiento de su deseo; que, en fin, para con Dios seré su esposa”» (ibid. p. 233). Otro tanto ocurre con doña Rodríguez quien, en un alarde de confianza, relata su vida pasada: «— Mis padres [respondió la dueña] me dejaron sirviendo y se volvieron a su tierra, y de allí a pocos años se debieron de ir al cielo, porque eran además buenos y católicos cristianos. Quedé huérfana, y atendida al miserable salario y a las angustias mercedes que a tales criadas se suele dar en palacio; y en este tiempo, sin que diese yo ocasión a ello, se enamoró de mí un escudero de casa, hombre ya en días, barbudo y apersonado y sobre todo hidalgo como el rey, porque era montañés» (II, XLVIII, 706). Huelga reseñar aquí la importancia geográfica: por razones de índole histórica, los habitantes de los pueblos del norte — como en este caso de la montaña de Santander — se consideraban más honrados que los mismos nobles por no haber mezclado su sangre con judíos o moros.

Como vemos, esta reacción, este instinto de supervivencia, se hace más acuciante, si cabe, en el vulgo. Era el caso de Gaseno y su hija Aminta; es el caso de Clara respecto a don Fernando; pero es, ante todo, el caso de nuestro Sancho Panza. «— pero dejando esto del gobierno en las manos de Dios, que me eche a las partes donde más de mí se sirva, digo, señor bachiller Sansón Carrasco, que infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuenta; que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos» (II, III, 453). Volvieron aquí las promesas del hidalgo a su escudero, con lo cual «tornó a llorar Sancho oyendo de nuevo las lastimeras razones de su buen señor, y determinó de no dejarle hasta el último tránsito y fin de aquel negocio. Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser nacido y por lo menos cristiano viejo» (I, XX, 159). Sancho era burdo y fue pastor (cf. I, XX, 154), de pueblo donde, si optamos por creerle, había pocos moros y ningún judío. Así lo remacha a tiempo y destiempo, como sus desavenidos refranes, a la menor ocasión que le presta el silencio melancólico de su amo: «— Y cuando otra cosa no tuviese sino el creer [respondió Sancho], como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia católica romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos» (III, VIII, 477). La ligazón con la «Carta de Sancho Panza a don Quijote de la Mancha» es obligada. En ella nuestro escudero reincide en sus «manías» acerca de la limpieza de sangre:

«— Anoche, andando de ronda, topé una muy hermosa doncella en traje de varón, y un hermano suyo en hábito de mujer. De la moza se enamoró mi maestresala, y la escogió en su imaginación para su mujer, según él ha dicho, y yo escogí al mozo para mi yerno. Hoy los dos pondremos en plática [práctica] nuestros pensamientos con el padre de entrambos, que es un tal Diego de Llana, hidalgo y cristiano viejo cuanto se quiere» (II, LI, 730).

Un caso especialmente singular, estrechamente relacionado con éste de Sancho, es el de Ricote, morisco de su aldea, disfrazado de peregrino debido a reciente expulsión — que tanto nos recuerda la preciosa pieza de Calderón *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*. Pero no ha reconocido Sancho a su amigo Ricote quien, tras no pocas dudas, se decide a desvelar su identidad: «Admiróse Sancho de verse nombrar por su nombre y de verse abrazar del extranjero peregrino; y después de haberle estado mirando, sin hablar palabra, con mucha atención, nunca pudo conocerle; pero viendo su suspensión el peregrino, le dijo:

— ¡Cómo! Y ¿es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?

Entonces Sancho le miró con más atención y comenzó a refigu-

rarle, y finalmente le vino a conocer en todo punto; y sin apearse del jumento, le echó los brazos al cuello, y le dijo:

— ¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes? Dime: ¿quién te ha hecho franchote, y cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura?

— Si tú no me descubres, Sancho — respondió el peregrino —, seguro estoy que en este traje no habrá nadie que me conozca; y apartémonos del camino a aquella alameda que allí parece, donde quieren comer y reposar mis compañeros; y allí comerás con ellos, que son muy apacible gente. Yo tendré lugar de contarte lo que me ha sucedido después que me partí de nuestro lugar por obedecer el bando de su Majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación amenazaba, según oíste. [...] Y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones:

— Bien sabes, ¡oh Sancho Panza!, vecino y amigo mío, cómo el pregón y bando que su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros: a lo menos en mí le puso de suerte que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena ejecutado en mi persona y en la de mis hijos. Ordené, pues, a mi parecer, como prudente [...] de salir yo solo sin mi familia de mi pueblo, y ir a buscar donde llevarla con comodidad y sin la priesa con que los demás salieron; porque bien vi, y vieron todos nuestros ancianos, que aquellos pregones no eran sólo amenazas, como algunos decían, sino verdaderas leyes, que se habían de poner en ejecución a su determinado tiempo» (II, LIV, 743-5). Viene aquí a colación el enamoramiento de una hija del mismo Ricote con un cristiano, lo cual aumenta considerablemente la fuerza dramática de la acción al tiempo que añade nuevas ideas sobre las divergencias que tales situaciones sociales habían creado. «Siempre tuve yo mala sospecha — dijo Ricote — de que ese caballero amaba a mi hija; pero fiado en el valor de mi Ricota nunca me dio pesadumbre el saber que la quería bien; que ya habrás oído decir, Sancho, que las moriscas pocas o ninguna vez se mezclaron por amores con cristianos viejos; y mi hija, que, a lo que yo creo, atendía a ser más cristiana que enamorada, no se curaría de las solicitudes de ese señor mayorazgo» (II, LIV, 747). Concurren aquí las digresiones sobre el bando real y algo tan importante como la recepción que le dieron los moriscos. «— No (...) hay que esperar en favores ni en dádivas, porque con el gran don Bernardino de Velasco, conde de Salazar, a quien dio su majestad cargo de nuestra expulsión, no valen ruegos, no dádivas, no lástimas; porque aunque es verdad que él mezcla la misericordia con la justicia, como él ve que todo el cuerpo de nuestra nación está contaminado y podrido, usa con él antes del cauterio que abrasa que del unguento que molifica; y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que

pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos, que continuo tiene alerta, porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que, como raíz escondida, con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía. ¡Heroica resolución del gran Filipo Tercero, y inaudita prudencia en haberla encargado al tal don Bernardino de Velasco!» (II, LXV, 811). No andaba muy descaminado Castro al comentar este episodio y sus incidencias sociales: «Los moriscos son españoles, están en su patria natural, están bautizados, son la base de la riqueza agraria, los oponen a los cristianos viejos, han de casarse entre sí, no van a los conventos ni a la guerra» (Castro, 1987: 297). Y bien se pueden parangonar con las incidencias de la tal legislación, la cual, «apoyando los estatutos de limpieza de sangre, y otras preocupaciones del orgullo, poco conformes al cristianismo, concentró más y más a los moriscos, de suerte que, como se ve por esta misma relación de Ricote, sólo se casaban ellos entre sí, lo cual facilitó que se perpetuase secretamente de padres a hijos el odio al gobierno y a los cristianos» (Clemencín, VI, 104, cit. por Castro, 1987: 297, nt. 2).

Bien se echa de ver que este Ricote, morisco de ascendencia, había terminado por condescender y aceptar, mal que le pesase, todas las leyes impuestas, a fin de poder asegurar su futuro, el de su familia y, en la medida de las posibilidades, ir aclimatándose — a pesar de las inevitables difamaciones — a la sociedad española que se estaba constituyendo. «Parece, sin embargo, difícil no consagrar una sonrisa a las referencias a esa seminobleza que se arrogaban los cristianos viejos, doctrina anticristiana que hacía depender los beneficios de la gracia de Cristo de la conducta de los antepasados, y no del cristiano proceder de la persona» (Castro, 1987: 255, nt. 2). Pero esto es ya otra cuestión, harto longa en litigios y que mucho daría que hablar, máxime si cometiéramos el desvarío de estudiarla exclusivamente desde nuestra óptica del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- Avalle-Arce (Juan Bautista), *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Beysterveldt (A.A.), *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia Nueva»*, Leiden, E.J. Brill, 1966.
- Castro (Américo), *El Pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Crítica, 1987 (1925).
- , *Le Drame de l'honneur dans la vie et dans la littérature espagnoles du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1965.
- Cervantes (Miguel de), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Ediciones Comar, 1964.
- Losada Goya (José Manuel), «La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: problemas de metodología», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Marín et al. (ed.), Salamanca, Universidad, 1993, pp. 589-596.
- , *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, (ed. con Pierre Brunel), Paris, Klincksieck, 1993.
- , *L'Honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1994.
- , «Contribución al estudio de Cervantes en el extranjero: La Force du sang, de Alexandre Hardy», *Actas del I<sup>o</sup> Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, (en prensa).
- , «Mores, morisques et chrétiens», *Dictionnaire international des termes littéraires*, (en prensa).
- Sicroff (Albert), *Les Controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier, 1960.

FÉLIX CARRASCO

CERVANTES Y GÓNGORA:  
LABRADORES, CABREROS Y CABALLEROS

«Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. De esta orden soy yo, hermanos cabreros...» (*Don Quijote I*, 11, pág. 106)<sup>1</sup>.

Sabemos muy bien que no es fácil decir nada nuevo sobre labradores, cabreros y caballeros, ni sobre los tipos de discursos en que aparecen estos actantes y actores en la obra cervantina. El tema ha sido estudiado a lo largo, a lo ancho y a lo hondo por eminentes cervantistas<sup>2</sup>. Aunque detrás de los actores de nuestro título se pone en juego una buena parte de la obra de ambos autores, nuestro acercamiento tiene un carácter puntual y apunta a dos piezas específicas del arsenal discursivo pastoril, a saber, reflexionar sobre la utilización que Góngora y Cervantes hacen del «beatus ille» y de los «cantos a la Edad de Oro». Las obras que nos van a servir de base son el *Quijote* y *Soledades*, y esporádicamente otras obras cervantinas.

Evidentemente, el «beatus ille» ha sido objeto de atención en los estudios monográficos de amplio espectro, pero nuestro enfoque pretende analizarlo como un elemento autónomo, del que se hace abundante uso a lo largo de la trayectoria histórica del género pastoril.

La importancia del mito de la edad dorada en el *Quijote* es fundamental, puesto que es, en definitiva, el objetivo esencial de la búsqueda de nuestro héroe. Bonilla lo señala sin ambages al explicar la fuerza del ideal quijotesco por el «convencimiento de que si ese ideal se prac-

<sup>1</sup> Citaremos por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1969.

<sup>2</sup> Un balance de la larga lista de estudios sobre los temas concitados por nuestra ponencia, podemos encontrarlo en obras como Juan B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: 1974, y o en José A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela: 1976.

ticase, la edad de oro tornaría y el mundo sería feliz»<sup>3</sup>. Ultimamente, ha sido Maravall quien ha analizado este aspecto más en profundidad<sup>4</sup>. Empezaremos por delimitar los dos tipos de texto para verificar a continuación en qué forma son usados y 'abusados' por las respectivas instancias de la enunciación.

### 1.1. Los cantos a La Edad de Oro

Dos sistemas de creencias contrapuestos conviven sin conflicto en el Renacimiento y actúan como configuradores fundamentales de la cultura de la época. Naturalmente eso sólo fue posible gracias, por una parte, al predominio indiscutible de uno de ellos, la escatología cristiana, y a la desactivación del más allá de la religión grecorromana; y por otra, a una redistribución de esferas entre ambos. En lo religioso y moral prevalece el cristianismo; en otros campos, la filosofía, las ciencias, la literatura, el arte, etc., la herencia clásica es la dominante. De esta esfera procede el mito de la Edad de Oro, que está fuertemente implantado en la conciencia colectiva europea del periodo, reforzado sin duda por el del paraíso, que proviene de la otra esfera. Harry Levin, autor de un estudio fundamental sobre este mito, lo define como «una afirmación nostálgica de la orientación del hombre en el tiempo, un intento de trascender los límites de la historia»<sup>5</sup>. Se trata, pues, de un acto de habla que obedece primariamente a la función expresiva en la tipología buhleriana de las funciones de la lengua: el hombre histórico manifiesta su malestar con el tiempo que le ha tocado vivir y añora y sueña con el «illo tempore» del mito. A diferencia de otros mitos, este no tiene un carácter narrativo muy acusado, pues «el elenco de personajes es anónimo y de poco relieve excepto dos personajes de honor, que poco tienen que hacer; la función del mito es la de proyectar una actitud» (Levin: XVIII). Estamos, pues, ante un texto mitográfico, cuya cadena de transmisión desde la antigüedad puede reducirse a cuatro eslabones: Hesíodo (*Los trabajos y los días*), Arato

<sup>3</sup> Cf. Adolfo Bonilla, *Cervantes y su obra*, Madrid, 1916, pág. 39.

<sup>4</sup> Cf. José A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, 1976, especialmente en el cap. VI.

<sup>5</sup> «the myth of the golden age is a nostalgic statement of man's orientation in time, an attempt at transcending the limits of history» (cf. H. Levin, *The myth of The Golden Age in the Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 1969, pág. XV); Lewis Mumford: «ese cuadro inolvidable de la época anterior a la maldición del trabajo organizado y la matanza sistemática que cayó sobre el hombre tal vez sea menos ilusorio de lo que en un tiempo creyeron los eruditos... las penalidades reiteradas de los periodos glaciales... Pero los periodos interglaciales tal vez hayan sido periodos relativamente idílicos de bienestar y de abundancia; y la leyenda de oro quizás sea el auténtico recuerdo de una tregua en medio de una exuberancia tropical» (*Las transformaciones del Hombre*, Buenos Aires, 1960, pág. 46).

(*Fenómenos*), Virgilio (*Bucólicas*) y Ovidio (*Metamorfosis*). Este último es el que fija el texto mitográfico como un topos que va a difundirse por las literaturas europeas a partir del Renacimiento. G. Atkinson, examina más de 500 obras de viaje publicadas en Francia antes del 1610 y constata que los geógrafos y exploradores repiten el lugar común del texto mitográfico de la EdO; el elemento más repetido «tout est commun à chacun»<sup>6</sup>. El cartógrafo Judocus Hondius lo utiliza como concepto categorizador para su tipología de pueblos al distinguir los pueblos que viven bajo la autoridad de un líder y los que disfrutan de plena libertad «maintaining all things in common among them, in the manner of those who lived at the time of the golden age, which the poets mention» (apud Levin: 65). Puesto que el discurso de los exploradores no varía mucho, indiferentemente de que se trate de pueblos de América, de África o de Asia, hay que asentir con el comentario de Levin de que no reflejan estos discursos 'una percepción muy desarrollada de la diversidad étnica'<sup>7</sup>.

La anomalía de que el oro, símbolo de la riqueza, figure como emblema de una edad que se caracteriza por la sencillez, la inocencia y el rechazo total del afán de lucro, ha hecho reflexionar a muchos pensadores, desde Sócrates a Marx.

### 1.2. El «beatus ille»

La familia textual que se agrupa bajo el marbete clásico de «beatus ille» o del vernáculo de «vida retirada», ha sido objeto de nuestra atención desde años atrás. Entre otros aspectos, hemos reflexionado sobre la sintaxis y la semántica del modelo textual, y hemos avanzado una propuesta de tipología.

Recapitulando nuestro análisis anterior, podemos retener que, debajo de las múltiples variaciones que nos ofrecen las realizaciones terminales de esta clase de texto, hay efectivamente un esquema subyacente común a todas ellas; que el núcleo invariante es a la vez semántico y sintáctico; que la función dominante en estos textos es, en el sentido buhleriano, la impresiva, es decir, estos textos como actos de habla se proponen denunciar y rechazar, en distintos grados, los valores degradados del espacio socio-histórico urbano, y proclamar como auténticos los valores del espacio armónico de la naturaleza.

Basándonos en el análisis de los planos de la expresión y del contenido del «beatus ille» horaciano y de un *corpus* representativo de reali-

<sup>6</sup> Cf. Geoffroy Atkinson, *Les Nouveaux Horizons de la Renaissance Française*, Paris, 1935, págs. 137-168 (apud H. Levin, ob. cit. pág. 65).

<sup>7</sup> «Whether this is a testimonial to the uniformity of mankind or to the universality of our daydream, it does not show a highly developed perception of ethnic diversity» (ob. cit., pág. 65).



zaciones del Siglo de Oro, así como de las propuestas de la crítica a este respecto, anticipábamos un inventario de rasgos que representan adecuadamente, a nuestro juicio, una matriz operacional del modelo subyacente en todas las realizaciones terminales. Podemos reducir a cinco los rasgos sintáctico-semánticos que constituyen dicha matriz y que, por consiguiente, deben estar presentes en todo texto que se agrupe bajo este rótulo:

1. La conciencia de una pérdida que remite al mito de los orígenes y la posibilidad de recuperar el bien perdido. 2. La oposición de dos espacios demarcados: la ciudad vs el campo; y de dos sujetos: *el hombre pervertido vs el hombre inocente*. 3. El espacio conforme queda investido con los valores eufóricos, mientras que el espacio extraño queda despojado de todo valor o tildado de disfórico<sup>8</sup>. 4. La articulación axiológica se realiza por el procedimiento de la metonimia: personaje feliz en el *locus amoenus*; personaje desdichado en el espacio inarmónico. 5. La macroestructura de estos textos está constituida por una cadena de segmentos conjuntivos y disjuntivos, que vienen en definitiva a poner de relieve el carácter polémico de la estructura actancial<sup>9</sup>.

Aunque el texto sobre la Edad de Oro y el «*beatus ille*», representan dos actos de habla diferentes, «expresivo» aquél, e «impresivo» éste, es manifiesto que habría que calificar de «dura» la conexión entre ambas clases de textos. Hay efectivamente variadas e íntimas relaciones entre ambos. La matriz de rasgos que acabamos de presentar para el «*beatus ille*» puede aplicarse con leves retoques al otro tipo textual; además vemos que, incrustada en el núcleo inmanente del «*beatus ille*», puede detectarse la presencia de un topos que consiste justamente en la evocación nostálgica del mito de los orígenes. Se trata de una presencia «*sinecdócica*», pues en general se hace una evocación fugaz de un elemento del topos. De esto nos ofrece una buena ilustración el prototipo horaciano, que dedica a este rasgo un cuaternario yámbico: «*ut prisca gens mortalium*»<sup>10</sup>. En este sentido podemos afirmar que el mito de la Edad de Oro es un componente de nuestros textos. Por otra parte, hay también una relación genética entre el mito y los textos del «*beatus ille*» en cuanto que éstos presuponen aquél, ya que, en realidad, nuestros poemas desarrollan programas encaminados a recuperar la felicidad de los orígenes.

<sup>8</sup> Cfr. A. Greimas, *En torno al sentido* (trad. esp. de *Du sens*, París, Seuil, 1970), Madrid, Fragua, 1973, pág. 210.

<sup>9</sup> Esta enumeración es de índole pragmática y es, por supuesto, susceptible de una mayor elaboración. El carácter de zigzag o de técnica yuxtapositiva de violentos contrastes que atribuye D. Alonso y otros críticos a la «*Vida retirada*» de Fray Luis de León, es justamente la polarización que se manifiesta en investiduras contradictorias del *sujeto* y del *antisujeto* (véase Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1966, pág. 157).

<sup>10</sup> Los gramáticos del siglo II Acrón y Porfirión explican ya este verso como evocación de la EdO: «*Antiquitatem significat, cuius aurea saecula credita sunt, quod praeter ciuitatum munitiones omnes in agris uiuebant*» (cf. *Acronis et Porphirionis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, ed. F. Havt, Amsterdam: Verlag P. Schippers, 1966, pág. 447).

## 2. Cervantes y Góngora:

En principio hay un paralelo externo entre el peregrino de *Soledades* y D. Quijote, que no ha pasado desapercibido a la crítica y que plantea razonablemente la posibilidad de que haya habido influencia del uno en el otro; como estrictamente contemporáneos, es decir, como beneficiarios de una herencia literaria común, es posible que se hayan producido convergencias no buscadas; en cualquier caso no es nuestra intención entrar en este problema y ni siquiera es importante para nuestro propósito.

La recitación del «*beatus ille*» por el peregrino de *Soledades*, y el canto a la EdO por parte de D. Quijote, que se produce ante la escena idílica de un grupo de cabreros en medio de los montes, tienen probablemente carácter de cita: el personaje extrae de su memoria de hombre cultivado una referencia cultural consabida, como si quisiera indicar que de personajes como los que contempla dijo el poeta... La presencia del «yo» recitador en el espacio armónico es puramente casual y, por tanto, ajena al acto enunciativo. No hay, por tanto un auténtico «*beatus ille*» en el sentido de hacerse partícipe, esto es, no está investido del carácter de acto de habla que tiene en la boca del «yo» que deja oír su voz en el poema luisiano; en efecto *Vida retirada* transfiere una experiencia íntima poética, que queda a mil leguas de esta recitación ocasional del texto poético<sup>11</sup>.

Beverly aproxima a ambos personajes y los define «por una oscilación y un estado de exilio perpetuos»; para él, «su presencia en las soledades evidencia una mezcla de altivez aristocrática y la posición marginal de los que Lukács denominaba los *personajes desamparados* de la novela burguesa: Lazarillo, Vidriera, don Quijote»<sup>12</sup>. El propio D. Quijote al dar a conocer su profesión de caballero en el episodio de Marcela, nos dice «Y así me voy por estas soledades y despoblados...» (I, 13, 118), palabras que cuadrarían perfectamente en boca del peregrino. Efectivamente, D. Quijote y el peregrino en su caminar a la deriva se encuentran con cabreros, pastores y labradores; en estos encuentros reciben la incitación para evocar la Edad de Oro o para recitar los «*beatus ille*» de turno. Ambos personajes son acogidos con simpatía y calor humano por un grupo de cabreros y reaccionan conmovidos con sendas tiradas de elogio, que constituyen en principio realizaciones de nuestro modelo textual. En el peregrino de Góngora, después de este encuentro en la montaña se hace el descenso al valle, en que se producen otros encuentros con pastores y cazadores y, final-

<sup>11</sup> Sobre la exigencia de que la voz que se hace oír en el poema corresponde al que consideramos como sujeto, puede verse nuestro artículo «Los poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología», *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, vol. II, ed. Miguel A. Garrido, Madrid, C.S.I.C., 1986, 81-93.

<sup>12</sup> Cf. Luis de Góngora, *Soledades*, ed. J. Beverly, Madrid: 1980, pág. 32.

mente, en el fondo del valle llegan a la aldea de labradores donde se prepara la ceremonia y el banquete nupcial. El episodio de las bodas de labradores de *Soledades* tienen un vivo eco en las bodas de Camacho: ambos protagonistas son guiados en su caminar hacia el lugar de las bodas; en ambas ceremonias se multiplican los signos de opulencia, innumerables invitados, gran aparato para el espectáculo festivo, amplísima superficie entoldada de ramajes que no dejan penetrar los rayos del sol<sup>13</sup>, un variado programa de música y danza y en el menú la cornucopia avasalladora a que Lope y otros dramaturgos tenían habituados a sus espectadores, presentándoles un derroche excesivo en los banquetes de aldea. La vista de la desposada en el *Quijote* hace a Sancho prorrumpir en un elogio visceral de Quiteria, grotesco, ciertamente, pero con enternecedores ribetes poéticos. D. Quijote, como el caminante de *Soledades*, acepta la belleza excepcional de la campesina, pero la coloca "en su lugar" frente a Dulcinea, rebajando la demasía de Sancho:

«Rióse D. Quijote de las rústicas alabanzas de Sancho Panza; parecióle que fuera de su señora Dulcinea del Toboso, no había visto mujer más hermosa jamás» (*D. Quijote*, II, 21, pág. 688).

El narrador de *Soledades* nos cuenta una reacción semejante por parte del peregrino ante la novia labradora:

Digna la juzga esposa/ de un Héroe, si no Augusto, esclarecido,/ el joven, al instante arrebatado/ a la que, naufragante y desterrado,/ le condenó a su olvido... y en la sombra no más de la azucena,/ que del clavel procura acompañada/ imitar en la bella labradora/ el templado color de la que adora... (I, 732-46).

Otras concordancias menos relevantes se dan también en los sendos paseos en barcas de ambos personajes, en el encuentro con una partida de caza de cetrería y la visión del palacio/castillo, común a ambas obras (cf. *D. Quijote*, II, 29 y 30; y *Soledades*, II, 677 y ss.)<sup>14</sup>.

### 3. El discurso sobre la Edad de Oro

Maravall advierte que el mito de la Edad de Oro está presente en el prehumanismo español del siglo XV casi exclusivamente como una

<sup>13</sup> «el tal Camacho es liberal y hásele antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo. Tiene asimismo malheridas danzas así de espadas como de cascabel... de zapateadores no digo nada...» (*D. Quijote*, II, 19, pág. 672); compárese con *Soledades*, I, 711-21.

<sup>14</sup> Para no alargar nuestra exposición y para concentrarnos en Cervantes, remitimos al lector a nuestro trabajo: "Transformaciones de un modelo textual: el «Beatus ille» en las «Soledades» de Góngora.", *Actas del III Congreso Internacional de la AISO* (de próxima aparición).

pieza de imitación retórica. Por otra parte, nombres como los de Guevara, Torquemada, Mariana y la floración de novelas pastoriles mantienen el mito en primera actualidad en el siglo XVI. En realidad, en este siglo recobra nueva fuerza y se convierte en un modelo de identificación de los orígenes de la humanidad. Como acertadamente observa Levin, en el Renacimiento, el mito es desplazado de la esfera del tiempo a la esfera geográfica<sup>15</sup>. Podemos sin duda decir que de un signo del discurso literario se convierte en un signo asociado a un referente del mundo real. La actualización del mito va a comenzar con la llegada de Colón al Nuevo Mundo, va a ir afirmándose irresistiblemente en la conciencia colectiva a través de los relatos de la exploración y conquista, y va a encontrar una poderosa exposición "mediática" en el famoso debate Las Casas-Sepúlveda sobre la legitimidad jurídica y ética de la conquista. Evidentemente, el mito tiene el camino despejado para instalarse en las páginas del *Quijote* y asegurarse ese espacio de enorme resonancia que le otorga el famoso discurso de la Edad de Oro. En un libro importante sobre Ronsard de Elizabeth Armstrong se desliza una pregunta ingenua a propósito de este discurso, que pronuncia precisamente D. Quijote al recoger un puñado de bellota: "¿Se habría producido esta asociación de ideas en el *Quijote* si Ronsard no se hubiera anticipado en la generación anterior?"<sup>16</sup>. Por suerte, don Miguel lo tuvo mucho más fácil de lo que la profesora Armstrong suponía<sup>17</sup>. Para facilitar el cotejo de nuestro análisis, lo reproducimos aquí.

— Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de «tuyo» y «mío». *Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quebradas de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquier mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoces despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella sin ser forzada ofrecía por todas las partes de su fértil y espacioso seno lo que*

<sup>15</sup> «the myth was trasposed from a chronological to a geographical sphere» (Levin: XV).

<sup>16</sup> «Would even he have been able to produce this particular association of ideas, had Ronsard not pioneered it a generation before? (cf. Elizabeth Armstrong, *Ronsard and the Age of Gold*, Cambridge, 1968, apud Levin: XXII).

<sup>17</sup> Maravall ha resumido la larga lista de autores españoles que trataron el topos en todos sus aspectos, los cuales quedaban un poco más a la mano de Cervantes que Ronsard. (véase ob. cit., págs. 169-71).

podiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra; y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas de verdes lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van ahora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar ni quien fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por donde quiera solas y señoras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscaben, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y ahora en estos nuestros detestables siglos no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud se les entra la amorosa pestilencia, y les hace dar con todo su recogimiento al traste. (*Don Quijote*, I, cap. XI).

El discurso quijotesco de la edad de oro se inscribe en la tradición literaria europea y conserva las grandes líneas del texto mitográfico original, pero es sometido a una profunda transformación. El carácter de afirmación o constatación de algo que fue en el «illo tempore» del mito y que nunca más será, es reinstalado en el «hic et nunc» y se va a convertir en la razón histórica de la orden de la caballería. Cervantes manipula el modelo textual del mito como hace una y otra vez con otros géneros recibidos de la tradición literaria: juega al contraste del espacio imaginario de la obra de ficción con el espacio socio-histórico evocado. Los cabreros y las bellotas, que pertenecen al mundo de lo cotidiano, funcionan como una sinécdoque del mundo de la Edad de Oro<sup>18</sup>. En cuanto al contenido del discurso, comprobamos que no se respeta el inventario de elementos recogidos en los textos mitográficos de la antigüedad sino que se introducen elementos extraños al mito, sacados del programa narrativo caballeresco, los cuales se van a constituir en la razón de ser del sueño de D. Quijote<sup>19</sup>. De un cotejo del texto ovidiano, que es la codificación por antonomasia del mito, con el discurso quijotesco, hemos comprobado que de dieciocho elementos de la descripción ovidiana aparecen claramente recoge-

<sup>18</sup> El principio de la semántica moderna, según el cual al evocar un signo de un campo semántico dado, se evoca con él todo el campo en el que se inscribe, está ya anticipado en Cervantes; en efecto, dicho principio está ya formulado en *D. Quijote*: «Toda esta arenga — que se pudiera muy bien excusar — dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada...» (I, 11, 106).

<sup>19</sup> Maravall, que afirma lúcidamente que «el *Quijote* es la novela-utopía del gobierno caballeresco-pastoril en que un sector de la opinión española, contra el curso natural de las cosas, se empeñaba en mantenerse encerrada», señala que Cervantes retoma el texto ovidiano (ob. cit., pág. 209).

dos sólo tres, que hemos marcado en cursiva. Las largas y redundantes tiradas sobre las costumbres amorosas y los vestidos de las zagalejas marcan un distanciamiento radical del viejo mito: Hesiodo excluye de la EdO a las mujeres; el propio Ovidio no dice una sola palabra sobre el amor, respetando la tradición hesiódica<sup>20</sup>. La presuposición de un mundo degradado («estos nuestros detestables siglos») es ciertamente la razón de ser de la caballería andante, como afirma D. Quijote haciéndose eco de lo que proclamaban todos los libros de caballería, pero no nos consta que la conexión de la orden con la Edad de Oro haya sido formulada con anterioridad a D. Quijote<sup>21</sup>.

Otra alusión fugaz al mito sale de la boca de nuestro caballero al suspenderse por su derrota el ensueño caballeresco, proyectando como alternativa el ensueño pastoril: «Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornocues...» (II, 67)<sup>22</sup>.

#### 4. Variaciones sobre el tema del «*beatus ille*»:

1. El encuentro de caballeros y pastores en la *Galatea* es un buen anticipo del que tendrá D. Quijote con cabreros y pastores. El texto representa en superficie un verdadero «*beatus ille*», pero no se cumplen los requisitos de legitimidad para el acto de habla que constituye este modelo textual. No estamos ante el sujeto luisiano, «que huye del mundanal ruido» para refugiarse en el «almo reposo». Se trata de unos viajeros casuales, un grupo de caballeros y damas «que de camino venían, y fatigados del cansancio y convidados del ameno y fresco lugar, les pareció bien dejar el camino... y pasar allí las calurosas horas de la siesta» y allí se encuentran con un grupo de pastores (*Galatea*, II, pág. 31)<sup>23</sup>. La admiración de los pastores por parte de nue-

<sup>20</sup> Sobre la transmisión escrita del papel de la mujer en la EdO, véase Levin, ob. cit., págs. 24-25.

<sup>21</sup> Véanse las finas observaciones que hace M. Moner, subrayando que es la dimensión igualitaria la que pone en conexión la EdO y la caballería andante (cf. Michel Moner, «Histoires drôles autour d'une table. Don Quichotte et Sancho à la place d'honneur», *Tigre*, 7 (1993), págs. 108-9). Hay que observar, sin embargo, que la ausencia de estamentos sociales no está explicitada en los antiguos textos mitográficos; el primero, que nos conste, que hace alusión a esta ausencia de señores y criados es A. de Guevara: «por el solo pecado entró la servidumbre en el mundo, porque si no oviese pecadores, de creer es que no oviera señores ni siervos» (cf. *Relox de príncipes*, I, cap. 31).

<sup>22</sup> Clemencín desaprueba el epíteto «dulcísimo»: «No merecen este epíteto las bellotas, que lejos de ser dulcísimas no son ni aun dulces» (cf. II, 97, n. 14); es muy posible que estas palabras remitan a otro texto mitográfico virgiliano: «et durae quercus sudabunt roscida mella» (Virg. *Buc.*, IV, 30; o al ovidiano: «flauaque de viridi stillabant ilice mella» *Ov., Met.* I, 112); en la edad antigua se creía que la miel era una especie de rocío que quedaba depositado sobre las hojas de los árboles, de donde lo recogían las abejas; en la EdO, este rocío era tan puro y abundante que no era necesario el trabajo de las abejas (cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, ed. G. Lafaye, Paris, *Les Belles Lettres*, 1961, t. I, pág. 11).

<sup>23</sup> Citaremos por la edición de Juan B. Avallé-Arce, Madrid, *Clás. Cast.* 1968.

stros caminantes cortesanos está sin duda propiciada por el encanto del locus amoenus, pero es una experiencia efímera e intrascendente.

«Quando me paro a considerar, agradables pastores, la ventaja que haze al cortesano y sobervio trato el pastoral y humilde vuestro, no puedo dexar de tener lástima de mí mesmo, y a vosotros vna honesta embidia. — ¿Por qué dizes esso, amigo Darintho? — dixo el otro cavallero. — Digolo, señor — replicó esotro —, porque veo con quanta curiosidad vos y yo, y los que siguen el trato nuestro, procuramos adornar las personas, sustentar los cuerpos y augmentar las haciendas, y quán poco viene a luzirnos, pues la púrpura, el oro, el brocado que sobre nuestro cuerpo hechamos, como los rostros entán marchitos de los mal degiridos manjares, comidos a desoras, y tan costosos como mal gastados, ninguna cosa nos adornan, ni pulen, ni son parte para que más bien parezcamos a los ojos de quien nos mira, todo lo qual puedes ver diferente en los que siguen el rústico exercicio del campo, haziendo experiencia en los que tienes delante, los quales podría ser, y aun es assí, que se huuiessen sustentado y sustentan de manjares simples y en todo contrarios de la vana compostura de los nuestros; y con todo esso, mira el moreno de sus rostros, que promete más entera salud que la blancura quebrada de los nuestros, y quán bien les está a sus robustos y sueltos miembros vn pellico de blanca lana, vna caperuça parda y vnas antiparas de qualquier color que sean, y con esto a los ojos de sus pastoras deuen de parecer más hermosos que los vizarrros cortesanos a los de las retiradas damas. ¿Qué te diria, pues, si quisiese, de la sencillez de su vida, de la llaneza de su condición y de la honestidad de sus amores? No te digo más sino que conmigo puede tanto lo que de la vida pastoral conozco, que de buena gana trocaria la mía con ella». (*Galatea*, II, 33-34)<sup>24</sup>

Nada hace pensar aquí que el recitador esté dispuesto a renunciar a su condición de cortesano para seguir por la «escondida senda». Su hipotético deseo se queda en eso.

2. El caballero del verde gabán pronuncia en su presentación a D. Quijote un «*beatus ille*» entreverado de elementos discursivos del ideal del caballero cristiano:

«Yo... soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy, si Dios fuere servido. Soy más que medianamente rico... paso la vida con mi mujer y con mis hijos, y con mis amigos; mis ejercicios son la caza y la pesca; pero no mantengo ni halcón ni galgo sino algún perdigón manso, o algún hurón atrevido. Tengo seis docenas de libros... Alguna vez como con mis vecinos y amigos, y muchas veces los convido; son mis convites limpios y aseados, y no nada escasos; ni gusto de murmurar ni consiento que delante de mí se murmure... oigo misa cada día, reparto de mis bienes con los pobres...» (*D. Quijote*, II, 16, pág. 647).

Más adelante el narrador confirma la veracidad de este autorretrato con motivo de la invitación y estancia de D. Quijote en su casa:

<sup>24</sup> Avalle-Arce comenta finamente el pasaje desde otra perspectiva: «La vieja oposición entre corte y aldea se remozca aquí, pues no hay una condenación categórica de ninguno de los dos términos... Esta clave de su labor creadora se da ya en la *Galatea* aunque con la vacilación de los primeros pasos. Así, pues, el cortesano puede ser, a veces, superior al pastor, al menos en apariencia, o bien es un cortesano real el que dará la palma al pastor en este discurso» (Avallé-Arce, ob. cit., pág. 244-45).

«Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus invitados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó D. Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejava un monasterio de cartujos» (*D. Quijote*, II, 18, pág. 666).

Elementos todos del repertorio del épodo horaciano salvo las marcas de anclaje en la realidad sociohistórica: situación media holgada, afición a la caza, vida familiar ordenada, tranquilidad, buena comida, prácticas cristianas, etc. En realidad una síntesis de Horacio y de Guevara.

3. D. Quijote se apodera del molde sintáctico del «*beatus ille*» y mete solapadamente elementos del universo caballeresco-señorial, mezcladas con vivencias de Alonso Quijano, que marcamos en cursiva:

— ¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser envidiado, duermes con sosegado espíritu, *ni te persiguen encantadores, ni sobresaltan encantamientos!* Duerme, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento; *que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto; contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia*» (*Don Quijote*, II, 20, pág. 678).

Comprobamos que, aunque se respeta el cuadro básico del modelo, se introducen subrepticamente mercaderías extrañas de otros universos semánticos: los encantadores, los celos de la dama, las relaciones señoriales, las escaseces del hidalgo lugareño, etc., que poco tienen que ver con las reglas sintácticas ni con la semántica del modelo.

4. Cervantes utiliza también el modelo echando mano de un sujeto de la enunciación femenino, que sin ser una novedad cervantina, es ciertamente inusual en la tradición literaria. Efectivamente, Marcela, en su formidable discurso en defensa de su proyecto femenino de vida, incluye una realización abreviada de nuestro modelo:

«Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras... y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y supuesto... Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero

ni aborrezco a nadie. No engaño a ése, ni solicito aquél; ni burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera» (*Don Quijote*, I, 14, pág. 131).

*Mutatis mutandis*, parece que oímos a uno de esos labradores ejemplares de la plenitud lopesca, afirmando su arraigo indestructible al terruño<sup>25</sup>.

5. Hay también otros pasajes cervantinos en que podemos detectar la presencia del «beatus ille», pero invertido de arriba abajo. Como ejemplo vamos a recordar la conversación con el ama, cuando ésta trata de disuadir al caballero de hacer su tercera salida y lo incita a ser de «uno de los que a pie quedo sirviesen a su rey y señor estándose en la corte». La respuesta de D. Quijote no se hace esperar:

«Mira, amiga — respondió don Quijote —: no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo; y aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies; y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos...» (*Don Quijote*, II, 6, pág. 131-32).

La oposición al caballero cortesano es algo que D. Quijote lleva dentro; ya lo había expuesto claro hablando con otros viajeros en el episodio de Grisóstomo:

«La profesión de mi ejercicio no consiente ni permite que yo ande de otra manera. El buen paso [la vida tranquila], el regalo y el reposo, allá se inventaron para los blandos cortesanos; mas el trabajo, la inquietud y las armas solo se inventaron e hicieron para aquellos que el mundo llama caballeros andantes... «Y así me voy por estas soledades y despoblados buscando las aventuras, con ánimo deliberado de ofrecer mi brazo y mi persona a la más peligrosa que la suerte me depare...» (I, 13, 118)» (*Don Quijote*, I, 13, págs. 117 y 118).

Quedan aquí efectivamente tratocados los programas narrativos del sujeto y el antisujeto: «el buen paso» [la vida tranquila], «el regalo» y «el reposo» quedan asociados al cortesano, mientras que «la inquietud», los peligros, el caminar incesante, las inclemencias, etc. es la suerte que espera a los que se van por «las soledades y despoblados».

<sup>25</sup> Véase sobre este aspecto nuestro artículo «Beatus ille» y la comedia clásica de labradores», en *Actas del X Congreso Internacional de la A.I.H.*, Barcelona, 1992, tomo I, págs. 827-839; especialmente 838-39.

6. En *La Gitanilla*, al hacer el gitano viejo entrega ritual de Preciosa a Andrés, pronuncia un bello canto a la vida gitana, en el que queda insertado un «beatus ille» de factura casi impecable:

Somos señores, de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos: los montes nos ofrecen leña de balde; los árboles frutas; las viñas, uvas; las huertas, hortaliza... sombra las peñas; aire fresco las quebras, y casa las cuevas. Para nosotros las inclemencias del tiempo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, músicas los truenos... el cuero curtido de nuestros cueros nos sirve de arnés impenetrable que nos defiende... No nos fatiga el temor de perder la honra, ni nos desvela la ambición de acrecentarla, ni sustentamos bandos, ni madrugamos a dar memoriales, ni a acompañar magnates, ni a solicitar favores. Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas y movibles ranchos; por cuadros y países de Flandes los que nos da la naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques, que a cada paso a los ojos se nos muestran... vemos cómo arrincona y barre la aurora las estrellas del cielo, y cómo ella sale con su compañera el alba, alegrando el aire, enfriando el agua y humedeciendo la tierra...<sup>26</sup>

A pesar de los elementos cómico-burlescos y del aire lúdico en que se envuelve la enunciación, estamos ante una realización muy próxima a las de Garcilaso y Fray Luis.

7. Para no alargar el muestreo, veamos un ejemplo del *Persiles*, donde, como era de esperar, está también presente nuestro modelo textual. El recitador es Soldino que desciende por unas gradas desde dentro de la cueva, seguido del grupo de damas y caballeros; al llegar al último escalón

se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados... y... Soldino les dijo: ... yo levanté aquella ermita con mis brazos y, con mi continuo trabajo... hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan, aquí huyendo de la guerra hallé la paz; la hambre que en ese mundo de allá arriba ... tenía, halló aquí a la hartura; aquí en lugar de los príncipes y monarcas que mandan en el mundo, a quien yo servía, he hallado a estos árboles mudos... aquí no suenan en mis oídos el desdén de lo emperadores, el enfado de sus ministros; aquí no veo dama que me desdeñe, ni criado que mal me sirva; aquí soy yo señor de mí mismo; aquí tengo mi alma en mi palma, y aquí por vía recta encamino mis pensamientos al cielo... (cf. *Persiles*, III, cap. 18).

Creo que es ésta la realización que más se acerca al modelo canónico. Estamos ante alguien que ha huido del espacio inarmónico y ha renunciado para siempre a la vida cortesana para abrazarse «con la dulce soledad». Prácticamente, encontramos cada uno de los rasgos de la matriz propuesta.

<sup>26</sup> Cf. *La Gitanilla*, ed. F. Rodríguez Marín, *Clás. Cast.*, Madrid, 1975, págs. 68-70.

### 5. Consideraciones finales

5.1. Hemos comprobado que ni Cervantes ni Góngora respetan las reglas discursivas del "beatus ille". En el modelo legado por la tradición literaria, los dos espacios implicados se organizan en sistemas de valores opuestos; en realidad los únicos valores auténticos son los vinculados a la "vida retirada"; los otros son antivalores; entre estos dos universos no se permite la menor concesión: el que huye de la ciudad no puede evocar con nostalgia su pasado ni trasladar al nuevo espacio sus hábitos de valorar la realidad. Pues bien, Cervantes y Góngora, o mejor dicho, la instancia enunciadora del *Quijote* y de *Soledades* no tiene inconveniente en pasar de un sistema a otro.

5.2. El viaje del sujeto de los cantos a la *vida retirada* no es de ida y vuelta, sino que realiza una trayectoria inequívoca y sin retorno del espacio inarmónico al armónico. D. Quijote y el peregrino, por el contrario, andan a la deriva, y en ningún momento del relato pierden su esencial condición de *ausente*, y así lo corroboran los nombres con que lo designa la enunciación: *andante*, *errante peregrino*, etc.: En efecto, en ningún momento cruza por sus mentes la idea de instalarse en el espacio armónico, ni dejan de ser unos intrusos en él. Por tanto, ni nuestro caballero ni el peregrino son el sujeto de los cantos a la aldea.

5.3. No es que pongamos en entredicho la competencia de nuestros autores para manejar los distintos paradigmas discursivos; los conciben posiblemente mejor que nadie y así lo demostraron más de una vez. Las transgresiones de las reglas obedecen, por tanto, a una actitud deliberada de la instancia de la enunciación, que optó en *Soledades* y el *Quijote* por desarticular el modelo que le estaba sirviendo de pauta.

5.4. Notemos como originalidad cervantina la transformación del discurso de la Edad de Oro, de un texto de constatación nostálgica de la felicidad de la primera edad, que responde a la función expresiva de la lengua, en un texto de función impresiva, que va a servir de verdadero objeto de la búsqueda en el programa narrativo de D. Quijote. Notemos además que, incluso después de la dolorosa derrota que condena al caballero a renunciar a su quehacer caballeresco, reemerge de nuevo su sueño de reinstalar la Edad de Oro desde el programa pastoril.

MARIA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA

### MARGINALIA CERVANTINA, 2:

#### RELECTURA DE UN TEXTO MARGINAL:

#### CARTEL DE DESAFIO DE DON QUIJOTE<sup>1</sup>

Todos conocemos la relación, señalada una y otra vez por los estudiosos cervantinos, entre vida y literatura que se da constantemente en *El Quijote*. Cervantes acertó con uno de los secretos mejores de la creación literaria, y acertó mejor que nadie. Vida y literatura, historia y literatura, arte y literatura, etc. Y también política y literatura. Tal vez en este terreno la habilidad cervantina no es tan evidente, pero sí igualmente cierta cuando se lee atentamente su obra; y, sin necesidad de recurrir a claves de lectura, se descubren ciertas observaciones, sonrisas, ironías, escepticismos que Cervantes dedica también a la política de su época. Así es posible leer entre las líneas de la Historia del Capitán Cautivo (*Don Quijote*, I, 39-41), o en la del morisco Ricote (II, 54 y, sobre todo, II, 65) y en otros lugares de la magna obra cervantina alusiones veladas a situaciones y decisiones políticas con las que probablemente él, Cervantes, no estaba del todo conforme<sup>2</sup>.

Otros lectores más cercanos a los años de Cervantes debieron captar la ironía cervantina dedicada a la política, y cuando llegó el momento de utilizar todas las armas, también las literarias, en una lucha que enfrentaba a dos bandos políticos y a dos naciones, hubo quien recurrió a Don Quijote. A su caballerosidad, a su audacia demente, a su realidad tergiversada por la fantasía. Pero también al tono irónico y burlón que casi subliminalmente utilizaba Don Quijote (i.e., Cervantes) para dirigirse a sus enemigos o, mejor dicho, a lo real que se enfrentaba a su imaginación. Se percibió y se puso en evidencia la clara conciencia cervantina de la decadencia de las armas españolas

<sup>1</sup> La razón de este título, *Marginalia Cervantina*, 2, está en la lectura que hice en el Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (AISO), en julio de 1993, de otro trabajo de «relectura» que titulé *Marginalia Cervantina 1* (en prensa), y en el que prometí ocuparme del texto que ahora presento y «releo» aquí.

<sup>2</sup> Pueden ser instructivas en este aspecto las páginas de Francisco Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de Estado», en su obra *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-335.

y del imperio en que él, de joven, había creído y en su madurez veía desmoronarse: «Fuese y no hubo nada» hemos leído todos en el famoso soneto al túmulo de Felipe II. No sabemos si sus contemporáneos entendieron en esa frase lo mismo que podemos entender nosotros sospechando la ironía de Cervantes en esos pocos versos y palabras. Pero unos años después de la publicación del *Quijote*, sí hubo quienes fueron capaces de leer así esta obra, que en principio se creyó — y lo era — exclusivamente cómica, para usar como arma política la locura de Don Quijote. Este tema podía ser muy complicado, pero en este caso concreto de un texto marginal, poco conocido, resulta sencillo de comprender y de explicar.

Portugal y España, enfrentadas desde 1640 en una guerra (separatista según unos, restauradora según otros) recurrieron a todas las armas, claro está<sup>3</sup>, en un enfrentamiento político armado que oponía violentamente a dos pueblos que durante muchos años, desde 1581, habían vivido juntos, conociéndose a fondo y compartiendo sus lenguas y sus coordenadas culturales; escritores portugueses escribían en castellano y también para lectores españoles, y lo mismo hacían otros hombres de letras de España que usaban cómodamente la dulce lengua portuguesa. ¿Por qué desdeñar, entonces, el uso político de un arma eficaz como es la literatura? El texto que nos ocupa es sólo un ejemplo de esa utilización politizada de la literatura del país enemigo. Pero hay otros muchos. Así un folleto impreso en Barcelona, en 1641 (Cataluña y Portugal lucharon hermanados más de una vez, también en la guerra de propaganda ya que peleaban ambos por causas muy parecidas y por los mismos años), pero con seguridad compuesto en Lisboa, dice en su título: *Copia de una carta de Lisboa, de un cortesano de Madrid, escrita a un señor de título de Andalucía, dándole noticia de los buenos progresos de España, gobernados por el Conde Duque*. Y mezclando a todos los enemigos de España por aquel entonces, añade como complemento del título: *En esta segunda impresión van muchas cosas enmendadas, sacadas de una copia que ha venido de Paris*. (Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 816 P., col. 30, fols. 144-148). Lo que más interesa subrayar de este escrito en este momento es este párrafo: «Castilla la Vieja está muy vieja, y si no se pone en el Valle de Iosafá no tendrá bríos en su vida. Fuera bien que el Conde [Duque] buscare un arbitrio para traer el Iordan por Valladolid, en tanto que viene el día del juyzio, si bien todos lo son para España; y no lo veo. Si V. S. quisiere soledades, váyase a Castilla la Vieja, que allí las hallará mejores que en don

<sup>3</sup> Véanse los trabajos de Antonio Oliveira, «O ambito do poder em Portugal ao tempo da uniao com a Espanha (1580-1640)»; y de Rafael Valladares Ramirez, «La monarquía católica y la pérdida de Portugal: guerra, bloqueo, política y propaganda, 1640-1668», recogidos en W. Thomas y B. De Groof, eds., *Rebelión y resistencia en el Mundo Hispánico del siglo XVII*, (Actas del Coloquio Internacional, Lovaina, 1991), Leuven University Press, 1992, pp. 79-107.

Luis de Góngora»<sup>4</sup>. La broma literaria servía también para denigrar. En esta misma línea se mueve el texto que hoy se estudia aquí: el *CARTEL/ DE DESAFIO Y/ PROTESTACION CAVALLERES/ ca de Don Quijote de la Mancha, Caualle/ ro de la triste figura en defension/ de sus Castellanos/* [Grabado encartelado de dos caballeros disparándose sus pistolas el uno al otro desde sus caballos en un paisaje campestre con un árbol]/ EM LISBOA. *Com todas as licenças necessarias/* Na Officina de Domingos Lopes Rosa./ A custa de Lourenço de Queiròs Liureiro do Estado/ Taxao este papel em 4 reis. 23 de Junho de 1642/ *Ribeiro Menezes/* [Es portada, con el vuelto en blanco; en 4o., 4 hojas con signs. impresas A3 y A4, con reclamos]<sup>5</sup>.

Por supuesto que este *cartel de desafío* admite muchas lecturas, que hay en él más cosas que el simple desprecio y enfrentamiento entre dos pueblos que pelean. Pero hoy y aquí interesa la relectura de este texto desde un punto de vista que pretenderá ser primordialmente literario para tratar de comprender, una vez más, cuál fue la lectura que de *El Quijote* hicieron sus casi contemporáneos.

El origen de este folleto esta en unos sucesos históricos de la guerra entre España y Portugal. Los hechos están contados en manuscritos de la época, en cartas y relaciones del siglo XVII, hasta en algún libro de aquellos años. En nuestro siglo XX, al publicar en 1922 el facsímil de este folleto, Don Francisco Rodríguez Marín resumió los hechos que había explicado con más detalle en su libro sobre el poeta Pedro de Espinosa, en 1907<sup>6</sup>. Mas cerca de nosotros, don Antonio Domínguez Ortiz y el profesor hispanista J.H. Elliot nos los han vuelto a contar de forma más precisa y objetiva<sup>7</sup>. Y la actual Duquesa de

<sup>4</sup> En el mismo folleto se lee este chascarrillo, también contado con intención política: «... y puede decir el Conde [Duque] a España lo mismo que dixo un verdugo a un delincuente queriéndole echar en la horca, diciéndole 'hermano, acomódese lo que mejor que pueda para que cuando cayga, cayga con algún descanso'». (No lo encuentro recogido por M. Chevalier en su excelente antología *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 109-126: «De condenados y justiciados»).

<sup>5</sup> A pesar de que en diversos catálogos y manuales bibliográficos, que es ocioso citar aquí, se dice de este folleto que es *raro* o incluso *rarísimo*, yo lo he encontrado en bastantes Bibliotecas: Nacional de Madrid, de Catalunya, Universitaria de Coimbra, Nacional de Lisboa, etc. Trabajo con un ejemplar de esta última, signatura: Res. 219 V. (15).

<sup>6</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Quixotesco cartel de desafío fechado en el Toboso, año de 1641*, Madrid, 1922, recogido después en sus *Estudios cervantinos*, Madrid, Ed. Atlas, 1947, pp. 609-619; en este trabajo, Rodríguez Marín publicó también el texto — no en facsímil — del desafío del Duque de Medina Sidonia al de Braganza. Véase también F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, Madrid, 1907, pp. 305-330.

<sup>7</sup> A. Domínguez Ortiz, «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y el Marqués de Ayamonte, recogido en su libro *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 113-153. Y J.H. Elliot, *El Conde Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 597-602. También en relación con este tema, pero aportando otro tipo de datos estadísticos, cf. Santiago de Luxán Meléndez, «A Colonia Portuguesa de Sevilha. Uma Ameaça entre a Restauração Portuguesa e a Conjura de Medina Sidonia?», en *Penélope. (Fazer e desfazer a história)*, [Lisboa], núm. 9/10, 1993, 127-134.

Medina Sidonia en su libro apasionado y subjetivo, *Historia de una conjura. La supuesta rebelión de Andalucía, en el marco de las conspiraciones de Felipe IV y la Independencia de Portugal*, (Jerez de la Frontera, Diputación de Cádiz, 1985), a la vez que suministraba a los historiadores gran cantidad de datos y referencias documentales del Archivo de su Casa Ducal, pretendía exculpar a su antepasado, el IX Duque de Medina Sidonia, de las graves acusaciones que se le hicieron y que, una vez probadas, fueron causa de su desgracia ante el rey Felipe IV y el Conde Duque de Olivares.

Resumidos los hechos son éstos: cuando los portugueses decidieron llevar adelante los planes de independencia y rebelión frente a la española corona de los Austrias, los partidarios de Duque de Braganza (después Juan IV de Portugal) — o tal vez él mismo por razones de parentesco — se pusieron al habla con don Gaspar Alonso de Guzmán el Bueno, IX Duque de Medina Sidonia y con su pariente el marqués de Ayamonte, para recabar su ayuda en la guerra de la Restauración y ofrecer a cambio su apoyo para que el Duque don Gaspar se proclamara también rey de Andalucía. Parece ser que no eran el Duque y el Marqués ni muy inteligentes ni muy perspicaces y que no supieron darse cuenta de las profundas diferencias que separaban las grandes aspiraciones de Portugal de las infinitamente más modestas y nada independentistas de Andalucía. Seducido por su cuñado el de Braganza, entró el Duque en una conspiración que le trajo muy graves consecuencias. Los servicios de espionaje del Conde Duque lo descubrieron todo, fue llamado a Madrid y allí, en una durísima entrevista con el propio rey Felipe IV, se vió obligado a confesar su delito, aunque echando la culpa mayor sobre el de Ayamonte. Sin embargo, el rey le perdonó y no se hizo totalmente pública la confesión completa del Duque, aunque los rumores eran ya del dominio de todos. Para defender su maltrecha honra, el Duque de Medina Sidonia no tuvo mejor idea que retar al Duque de Braganza al viejo estilo caballeresco en un escrito que mandó imprimir<sup>8</sup> y difundir y en el que todos los tópicos de las viejas «cartas de batalla»<sup>9</sup> se acumulaban de forma grandilocuente y en un tono arcaizante que recordaba irremediablemente a los libros de caballería. El núcleo del texto que todos pudieron leer y conocer decía, efectivamente, esto:

«Y assi, desafio a Iuan de Vergança, que fue Duque, como a fementido, aleve a su Dios y a su Rey, a singular batalla, cuerpo a cuerpo, con padrinos o sin ellos,

<sup>8</sup> Cf. Luisa Alvarez de Toledo, Duquesa de Medina Sidonia, *Historia de una conjura*, Jerez de la Frontera, 1985, pp. 152 y 206; en la nota 90 de esta última página aclara: «La impresión del manifiesto, hecha en Sevilla, costó 83 reales» (Legajo, núm. 994 del Archivo Ducal).

<sup>9</sup> Véase el reciente libro *Cartas de batalla*, Edición, introducción y notas de Antonio Orejudo, Barcelona, PPU, 1993. También, por supuesto, los del prof. Martín de Riquer, como el publicado con M. Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral, 1972.

dexándolo a su elección, como también el género de armas, para junto a la raya de Valencia de Alcántara, donde le esperaré ochenta días, que corren desde primero de octubre y cumplirán a diez y nueve de Diciembre de este año, y los veynte últimos estaré en el dicho lugar y sitio por mi persona...»<sup>10</sup>.

Si el ridículo cartel fue tomado en serio o no por sus contemporáneos es algo no absolutamente claro. Se habló del asunto, se escribieron papeles a favor y en contra, el propio Duque escribió a alguno de sus amigos y vasallos para que acudieran a Valencia de Alcántara:

«Por el manifiesto que os remito entenderéis la ocasión en que me hallo que es la maior que se ha ofrecido a señor de mi casa, y creiendo que vuestra obligación es que no podeis faltarme y que os hago favor en elixiros, os represento que para los 26 de setiembre estéis en Valencia de Alcántara con un caballo y arcabuz o pistolete, que es el arte militar, y en lo que toca al trage, lo más llano que pudiese será lo más práctico, questa no es ocasión de lucimiento, sino de veras...»<sup>11</sup>.

Hubo intentos de justificación moral del desafío (prohibidos como estaban ya los duelos por las leyes eclesiásticas) tarea en la que intervinieron sobre todo jesuitas y dominicos, todo esto de la parte española<sup>12</sup>. Pero ¿cuál era la reacción portuguesa? En las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, encontramos una fechada en Madrid, 18 de noviembre de 1641, que recoge este rumor que se difunde por la Corte:

«De Portugal no hay cosa particular; voz corre que había respondido el duque de Berganza que aceptaba el desafío del duque de Medina, con condición que fuesen en su compañía doce señores que le habían jurado por rey de Andalucía y que si no sabían quién eran el los nombraría. Créese es dicho de algún maldiciente, o que es embuste para hacer sospechosos a quien con fidelidad pueden ser ejemplo a todos los del mundo, y desearán con esta estratagemá que no los empleen»<sup>13</sup>.

El caso es que de Portugal no hubo respuesta seria a algo que no lo parecía. Y aquí es donde entra en juego nuestro Don Quijote y su *Cartel de desafío*. Porque unos meses después corría por Lisboa el folleto que hemos descrito más arriba (y que tal vez antes se habría

<sup>10</sup> En «Qixotesco cartel de desafío...», ed. cit. de Rodríguez Marín en *Estudios cervantinos*, cit., p. 611.

<sup>11</sup> Este texto en Enrique de Leguina, *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*, Madrid, Fernando Fe, 1904, p. 99.

<sup>12</sup> En el ms. 9.394 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 453-477: «En este legajo están los papeles siguientes: 1. Confesión que hizo el duque de Medina Sidonia a los pies de el Rey nro. Señor don Phelipe quarto. - 2. Desafío que Publicó el duque de Medina Sidonia contra don Juan duque de Bergança Tirano de Portugal [Impreso]. - 3. Papel del Padre Ripalda de la Compañía de Jesús en Horden a si era lícito el dho. dessafío. - 4. Otro papel de lo mismo hecho y Aprobado Por los Maestros y Religiosos de nro. padre Santo Domingo [Impreso].»

<sup>13</sup> Recogida en *Memorial Histórico Español*, XVI, Madrid, 1862, pp. 189-190.



difundido en manuscritos)<sup>14</sup> y que llevaba una fecha muy en consonancia con aquella (29 de Setiembre de 1641 años) en la que había impreso su desafío el Duque de Medina Sidonia: Don Quijote fechaba su *cartel* «en la Ciudad del Toboso a 29 de Octubre de 1641 años» y lo firmaba como *El Cauallero de la triste figura*.

Entramos ahora en el terreno de la intertextualidad como sucede casi siempre con este tipo de textos. El desafío del Duque de Medina Sidonia tenía la estructura de las «cartas de batalla» que habían proliferado en los siglos XIV y XV y ya el propio Rodríguez Marín había afirmado «que quería semejar un *Libell de batalla presentat por algú molt honorable caualler* del siglo XV»<sup>15</sup>. Indudablemente el texto, que estaba escrito en serio, por más que al escribirlo así cayera en el ridículo, tenía como intertexto, más próximo que los libros de caballerías, toda la enorme cantidad de torneos y desafíos que festivamente servían de diversión todavía en las cortes señoriales de la época y de las que el prof. don Francisco López Estrada habló en unos excelentes trabajos<sup>16</sup>. Los lectores del reto del Duque tendrían en su mente connotaciones que ya, a aquellas alturas de la historia, no eran precisamente heroicas, porque literal y alusivamente se habían introducido en ese escrito unas marcas que provenían de situaciones no realmente caballerescas, sino en todo caso de festivas conmemoraciones de unas épocas pasadas. ¿Resultó ese escrito del Duque una parodia involuntaria? A esta distancia de siglos se podría contestar afirmativamente, pero parece también que muchos de sus contemporáneos también lo entendieron así.

Y quienes lo tomaron de esa forma, sin duda, fueron los portugueses. El *cartel de desafío* de Don Quijote es según esto parodia de parodia basándose, además, en otro texto paródico como era el libro de Miguel de Cervantes<sup>17</sup>. Quien escribió el *cartel* fue indudablemente

<sup>14</sup> Como nos lo hace ver el grabado que J.H. Elliot reproduce en su obra citada *El Conde Duque de Olivares*, p. 601, en el que se leen, manuscritas, las palabras finales del *cartel de desafío* de don Quijote, con esta firma: «Concuerta con su original. El Licen.do. Thome Carrasco»; y debajo aparecen unos dibujos de Sancho Panza, representando al Conde Duque, y de don Quijote, al rey Felipe IV. Al pie de la reproducción de esta hoja manuscrita, Elliot anota: «Caricatura que aparece en una sátira de 1641, de origen portugués, en la que don Quijote se dispone a vengar a Castilla de la declaración de independencia de Portugal».

<sup>15</sup> F. Rodríguez Marín, *o.c.*, p. 610. Véanse también las obras citadas en la nota 9. Y Pere Bohigas, *Tractats de cavalleria*, Barcelona, Barcino, 1947; Erasmo Buceta, «Cartel de desafío enviado por D. Diego López de Haro al Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo», *Revue Hispanique*, 81, 1933, 456-474; Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967; Carmen Parrilla, «Carta de desafío», *Atalaya*, 3, 1992, 155-163. Etc.

<sup>16</sup> Francisco López Estrada, «La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero», *Anales Cervantinos*, III, 1953, 161-214; y, sobre todo, «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro. La Edad Media como asunto festivo. (El caso del Quijote)», *Bulletin Hispanique*, LXXXIV, 1982, 291-327.

<sup>17</sup> Sobre intertextualidad y parodia de y en la obra cervantina existen muchos trabajos entre los que destacan los del prof. Augustin Redondo. Como una buena síntesis, léase

un buen lector de *El Quijote*: lo había entendido como lo que era, y utilizó el desfase irónico entre la letra y el contenido ya no como arma contra los libros de caballerías (lo que había hecho Cervantes) sino contra un caballero concreto, un noble además que no había sabido mantener con entereza y gallardía sus posturas, tal vez sus promesas (en la opinión de los portugueses y quizá en la de muchos españoles). Hay correspondencia entre un texto y un contexto literario, pero también con una situación histórica que, en cierto modo, se podría llamar extratexto<sup>18</sup>.

Esta complejidad intertextual se manifiesta en todo tipo de ataques explícitos, de alusiones implícitas y de ironía continua en una afortunada imitación de la lengua quijotesca utilizada para denigrar al Duque de Medina Sidonia y a los castellanos y alabar a los portugueses. En el tono de lamentación que utiliza don Quijote para llorar por la vergonzosa cobardía de los castellanos percibimos el eco del auténtico caballero de la Mancha cuando deplora el fin de la valerosa y andante caballería. Pero conviene ir por partes.

En primer lugar los ataques contra el Duque de Medina Sidonia al que acusa de haber escrito un cartel «contra lo verosímil del suceso de que trata y las leyes de buena cauallería», razonando correctamente contra los argumentos del Duque al que llama no de Medina Sidonia, sino «Don Gaspar de Gusman el malo, Duque de las Chimeras», por las incongruencias con que había pretendido defenderse. Las leyes de buena caballería no habían sido contravenidas como dice el *cartel* («El desafío [...] es aun más impertinente, pues siendo claro que el duelo no permite a quien está en el trono Real [...] combatirse con un vasallo...»), pues Medina Sidonia podía retar al de Braganza ya que para el noble andaluz no era ni podía ser rey el portugués levantado contra la corona española y, en cambio, sí era reo de traición a su Rey legítimo. Ya decía Mossen Diego de Valera que uno de los catorce casos de traición que el fuero de España admitía para hacer legítimo un reto era «si alguno se passa a los enemigos del rey por fazer guerra al rey o al reyno...»; y también «si alguno se trabajasse que alguna tierra se revelasse e se levantase contra el rey»<sup>19</sup>. En este único momento

ahora el de Eduardo Urbina, «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (1989)*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 389-395. De todas formas, en mi trabajo me estoy refiriendo a la parodia y la intertextualidad del *cartel de desafío* que estoy releendo.

<sup>18</sup> También se podría llamar «contexto histórico», naturalmente, pero me parece que *extratexto* alude más explícitamente a la utilización concreta que el texto analizado hace de la situación y los sucesos históricos. Todos conocemos los estudios numerosos sobre intertextualidad, pero aquí me estoy basando en el clásico de G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, y en un artículo de Peter Dembrowski, «Intertextualité et critique des textes», *Littérature*, février, 1981, 17-29.

<sup>19</sup> Cf. Mossen Diego de Valera, *Tratado de los Rieptos e desafíos que entre los caualleros e hijosdalgo se acostumbra hazer segun las costumbres de España, Francia e Ynglaterra...*, (Ejemplar gótico, s.i.t., s.a., en 4o. Biblioteca Nacional de Madrid: R.-2302), f. 13:

parece olvidar el autor del *cartel* que don Quijote sabía de memoria todo lo referente a retos y desafíos como buen caballero andante y como demostró en su propia historia contada por Cervantes. Basta leer sus enfrentamientos con el Caballero del Bosque, con el seductor de la hija de la dueña doña Rodríguez o con el caballero de la Blanca Luna. Pero no hay en el portugués animadversión contra don Quijote, sino contra el Duque al que además acusa de no tener voluntad de reñir, de ser cobarde, de mentir e imaginar enredos, de ofrecer lo que no tiene y, en una recriminación que va a partes iguales para el Duque y para los castellanos, afirma que ya en ellos «no ay más que plumas con que huyen y con que escriuen».

Las acusaciones contra los castellanos son las habituales en estos escritos de propaganda de la guerra de Restauración portuguesa, pero están hábilmente conectadas con lo que el Caballero de la Triste Figura dice en su escrito el cual, volviendo a lo ya dicho, insiste en reprobar y maldecir «el vzar de lenguas auiendo manos» y «el valerse de plumas para huir o escriuir [...]»; antes mi voto es y será siempre que solo nos sirvamos de plumas para hir con toda priessa [a] buscar el enemigo en su casa, como él nos buscó en la nuestra; y allí con los braços demos materia a plumas estrañas para escriuir nuestras proezas». Don Quijote, como buen caballero, quería para los suyos lo mismo que para él y para todos los caballeros andantes: un buen cronista que contara sus hazañas y no, como dice el *cartel*, impresores que estampan «fullerías castellanas y vitorias Portuguezas». En esta guerra de propaganda, donde los insultos están siempre presentes, no es raro encontrar a don Quijote reconociendo doloridamente que los castellanos se han vuelto gallinas y ovejas, y que a él ya no le podrán volver a llamar, por tanto, el Caballero de los Leones. Y siendo un escrito portugués, ahí está la alusión a la batalla de Aljubarrota: «quany más que no estaría bien a los nuestros irritar las [mujeres] Portuguezas, con riesgo de encontrar otra hornera», en clara mención a la Forneyra, figura del folclore portugués enemiga de los castellanos<sup>20</sup>.

Para todo ésto y como es lógico el autor se sirve de un lenguaje tomado de los libros de caballerías y de sus personajes pero todo ello pasado por el habla de don Quijote y de las constantes referencias que

«Los casos de traición». Ver también Martín de Ulloa, *Disertación sobre el origen de los duelos, desafíos y leyes de su observancia con sus progresos hasta su total extinción*, en las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, tomo I, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1796, pp. 35-98.

<sup>20</sup> Cf. Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, edición de María Soledad Carrasco, Madrid, Castalia, 1987, II, p. 257, y nota 1093 de la editora. En el ms. 9.394 de la Nacional de Madrid, ya citado, entre los folios 528 y 556, se encuentra un burlesco *Sermón de un Religioso portugués en la fiesta que cada año açen a su memorable batalla de Aljubarrota y la respuesta de un Religioso oyente*; en la respuesta del oyente, castellano, hay irónicas alusiones también a la hornera que con la pala mató 14 castellanos...

el héroe manchego hace a castillos, alcaydes, enanos, gigantes, dueñas, donzellas; pero de manera más específica nombrando personajes de la propia novela de Cervantes: Dulcinea del Toboso, Sancho Panza (a cuyo parecer, Don Quijote quedó «con más triste figura de la que antes tenía» después de oír el desafío del Duque de Medina Sidonia), el Sabio Merlin (que es quien lee «con voz descomunal» el cartel de batalla del de Medina); habla del «mago de la muleta, su enemigo el encantador<sup>21</sup> y hasta menciona su extraordinario yelmo de Mambriño. Porque al llegar al núcleo de su *cartel de desafío* — que sigue a la letra toda la ordenación retórica que la tradición había fijado para este tipo de escritos<sup>22</sup> — don Quijote termina así, barajando intertextos, extratextos y creando un texto nuevo en un alarde de irónica y paródica intertextualidad que crea en el lector un mundo de interrelaciones, de memorias y recuerdos para hacerle colaborador del *cartel de desafío*:

«Y a quien dixere o pensare lo contrario de lo aquí contenido o intentare hablar o escriuir sin hazer, sea Christiano, sea Pagano o Moro, de qualquiera condición y calidad, le reto y desafío para ensima de la Puente de Almaraz, adonde estaré 80 días y 80 noches (que començarán del primero del mes de Enero de 1642 años) sobre mi Rocinante con mi lançón y demás armas, acompañado solo de mi Escudero, y si fuere Castellano el que quiziere combatirse conmigo, le daré de ventaja mi yelmo de Mambriño, que podré bien escusar, pues que sus armas no cortan, como de Portugal se escriue. Y si vuiere algún mal hidalgo tan curioso de su vida que no se atreva a exponerla a mi furia, por acabar con este fantasma y no dexar cosa que pueda obrar mi zelo, desde luego ofresco a quien le matare, con licencia de Sancho Pança, la Isla Barataria, asiento principal del dicho mi escudero; y si no le matare, mas solamente le sacare los vigotes (que le sobrarán como a muger) le daré una de las mejores insulas de mis Estados y le daré vida para lograrla,

<sup>21</sup> Alusión clarísima al Conde-Duque de Olivares al que, como bien se sabe, «diversas referencias nos le pintan, desde joven, apoyado, para poder andar, en un bastón de travesano o muletilla, que es el que suelen llevar, en efecto, los gotosos porque les alivia de la presión dolorosa que sufre el pie al pisar. No abandonaba nunca esta muletilla, ni aun cuando hablaba en público» (G. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 391). Los escritos político-satíricos acudieron repetidas veces a «la muleta»; véase, por ejemplo, en un pliego en prosa, también de 1642, con este título: *Copia de vna carta que vn hidalgo embio a vn cauallero Andaluz, deseoso de saber nueuas de la Corte. Dasele razón, no solo de ella, sino de los sucessos de Cathaluña y otras partes*. [Colofón:] *Con licencia: en Barcelona, en la Empreñta de layme Romeu, Año 1642* [4o., 4 hojas, con reclamos. Se halla en la Torre do Tombo, de Lisboa, con la signatura: C.T., serie Preta, 3466 (2)]. En Al v., se dice, hablando del Conde-Duque: «Nadie se mueve y todos sufren los palos de la muleta, que ya no la llaman muleta, sino muela, porque todo lo que cae debaxo de su capricho en el punto está condenado a ser molido». Por otro lado, puede haber un juego de palabras ya que dice el *Diccionario de Autoridades*, s.v. muleta: «Tener una cosa *muletas*. Phrase metaphorica que se dice de las cosas que son mui sabidas, por antiguas y viejas». Creo que queda clara la ironía del autor del *cartel* al mencionar, de esta forma ambivalente, al mago encantador presente de forma constante en las palabras y la mente enfebrecida de don Quijote, paladín «involuntario» en este momento de los portugueses, obsesionados también por su enemigo el Conde-Duque.

<sup>22</sup> Cf. la Introducción de A. Orejudo a su edición de las *Cartas de batalla*, citada en nota 9, pp. 33-46: «El contexto dictaminal».

aunque le maten en la empresa (que es lo que faltó en las promesas del cartel reprobado) quedando siempre poco satisfecho de qualquiera demostración, supuesto quanto tengo lo deuo a la reputación de mi valor que oy veo perdida por culpa agena. Hecha en la Ciudad del Toboso a 29 de Octubre de 1641 años».

Es indudable que el portugués que escribió este texto — en castellano, pero plagado de portuguesismos como «también no», «antigos», «disfarce», etc. — había sido un buen lector del *Quijote*. En un alarde de atrevimiento y de consciencia de la vitalidad inacabable del personaje, lo resucita otra vez y lo lanza de nuevo a la desmesura del valor y de la palabra. Los castellanos que lo leyeran por aquel entonces y en aquellas circunstancias pudieron sentirse ofendidos, sin duda; pero ¿no habría alguno que entre líneas supiera también leer en este texto un homenaje, no sé si involuntario, a nuestro don Quijote de la Mancha y a su autor, Don Miguel de Cervantes?

Y a propósito de este texto, que es un ejemplo de la vitalidad del lenguaje castellano, me viene a la memoria un pasaje de la *Historia de España* de Mariana de Silva, donde se habla de la vitalidad del lenguaje castellano en el siglo XVI. Mariana de Silva dice: «El castellano en este siglo se volvió a ser el mismo que en el siglo de oro, y se volvió a ser el mismo que en el siglo de oro, y se volvió a ser el mismo que en el siglo de oro...».

# IV

## LA ESTRUCTURA ALEGORICA DEL QUIJOTE DE 1605

### Quijote. Primera y Segunda Parte. Temas concretos

Se me ocurre pensar una vez más en la estructura del Quijote de 1605. Me acuerdo de la estructura de las dos partes del Quijote de 1605 y de la estructura de las dos partes del Quijote de 1615. Me acuerdo de la estructura de las dos partes del Quijote de 1605 y de la estructura de las dos partes del Quijote de 1615. Me acuerdo de la estructura de las dos partes del Quijote de 1605 y de la estructura de las dos partes del Quijote de 1615.

A partir del análisis del episodio del cautivo llegamos a las conclusiones identificaciones alegóricas. Los personajes del Quijote se refieren a la divinidad trinitaria, a la actividad creadora. El Quijote se origina toda la historia en el padre que crea a los hijos. El Quijote se preocupa de que la obra quede en su totalidad como un verso: la atracción de la historia a la unidad de Dios es una ley del Quijote; manifiesta a la obra un orden lógico y una ley de la historia y se manifiesta a la obra en la palabra. El Quijote se caracteriza: su lenguaje es un lenguaje que se refiere a la historia, el lenguaje que se refiere a la historia que descende a principios de la historia.

El Quijote de 1605 es un Quijote que se refiere a la historia. El Quijote de 1605 es un Quijote que se refiere a la historia. El Quijote de 1605 es un Quijote que se refiere a la historia. El Quijote de 1605 es un Quijote que se refiere a la historia. El Quijote de 1605 es un Quijote que se refiere a la historia.

El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991; «Nueva relación del capitán cautivo, la hermosa Zoraida y el hermano oidor» en la primera parte del *Quijote*, en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas. España en América, América en España*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1992.

Alicia Parodi

LA ESTRUCTURA ALEGORICA DEL «QUIJOTE» DE 1605

Se me permitirá presentar una comunicación de comunicaciones. Mi intención es sólo colocar en la estructura de los aconteceres protagonizados por don Quijote la construcción alegórica del episodio del *Cautivo* y la de su contexto inmediato, la unidad constituida por el *Curioso impertinente*, el *Cautivo* y el episodio de doña Clara y don Luis. Comenzaré, entonces, por resumir dos trabajos míos<sup>1</sup>, y además tendré muy en cuenta los de Juan Diego Vila<sup>2</sup>, especialmente los que se refieren a esta Primera Parte, más innumerables observaciones que pertenecen ya a la tradicionalidad.

A partir del análisis del episodio del cautivo llegábamos a las siguientes identificaciones alegóricas: los personajes españoles representan a la divinidad trinitaria, en su actividad creadora. El padre, en quien se origina toda la historia, es el padre que crea con liberalidad; un tío, que se preocupa de que la casa quede en su ser suscita el movimiento inverso: la atracción de lo creado a la unidad; el Hijo es soldado autobiógrafo: manifiesta a su padre, también soldado en el nivel de la historia y se manifiesta a sí mismo en la palabra: en tanto autobiógrafo, sujeto y objeto del relato, es Verbo hecho carne. Pero con una característica: su autobiografía escamotea no sólo actos heroicos, sino también, el lugar protagónico. Doble sacrificio, por tanto: el yo autoral que desciende a personaje privado de actividad. Sucede que

<sup>1</sup> «El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991; «Nueva relación del capitán cautivo, la hermosa Zoraida y el hermano oidor» en la primera parte del *Quijote*, en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas. España en América, América en España*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1992.

<sup>2</sup> «El evanescente misterio del deseo femenino: Dulcinea y las heroínas míticas de Sierra Morena», en *Informe 1993 al CONICET* (Parte de él en prensa, en *Anales cervantinos*, bajo el título «La poética del retrato: don Quijote y los mercaderes toledanos»); «Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: mito y poética en el final del *Quijote* de 1605», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, en Almagro, del 23 al 29 de junio de 1991 (en prensa); «La causa del mal. Nombre conocimiento y verdad en *El curioso impertinente*», en *Actas del Simposio Nacional de Letras del Siglo de Oro. Tema: «Cervantes»*. Mendoza, Universidad de Cuyo, 1994.

el autobiógrafo, como personaje, se mueve en otro plano alegórico, el del hombre. Como Cristo, participa de dos naturalezas. Como él, desciende a los infiernos del cautiverio para resucitar a los muertos por el pecado, los renegados, por ejemplo.

El Espíritu Santo está representado también bajo dos aspectos, pero aquí son dos los personajes que prestan su sustento de figuras. El hermano menor, al que no conocemos, ni siquiera por su nombre, habita en Perú y constantemente envía oro al padre y al otro hermano. Toda la historia está impulsada por el oro, por lo que este hermano invisible y anónimo representa entonces al Espíritu Santo, quien, en tanto amor entre el Padre y el Hijo y dador de bienes y gracias a los hombres, resulta el agente dinamizador de la historia. En cambio, el oidor, al que también se llama «hermano menor», notemos, es el Espíritu, visto desde afuera, desde el mundo sensible. Por lo tanto, su representación tendrá una forma estructurada. Es un juez, quien, como «oidor» está llamado a evangelizar las Indias, según deduzco de un complicado juego de hermanos. Más que alegoría, quizá deberíamos hablar de arquetipo: el hombre animado por el Espíritu de Verdad, el que escucha y retrasmite.

La mora, como en el *Cantar de los Cantares*, es en cambio arquetipo del hombre en tanto criatura. Ella misma produce la marca que abre la interpretación alegórica de todo el sistema de personajes. No quiere llamarse Zoraida, sino María. Como María, la llena de gracia, elige como esposo al soldado-Cristo e inicia la empresa de salvación de los cautivos, dispensando también el simbólico oro. Según la tradición que comenta el *Cantar de los Cantares*, la mora es perfiguración de María, madre de la Iglesia, esposa y por lo tanto cuerpo místico de Cristo<sup>3</sup>. Sólo desde esta perspectiva alegórica puede comprenderse el extraño romance entre Zoraida y el Cautivo. El color moreno de Zoraida tiene en este relato también una connotación histórica. Perteneció al pueblo musulmán, que en la época de los acontecimientos novelescos datados por los de la historia reciente, es pueblo enemigo del

<sup>3</sup> Para una larga tradición de comentaristas del *Cantar de los Cantares* — de las que Fray Luis de León se hace eco en el nombre «Esposo» (*De los nombres de Cristo*), para citar uno cercano a Cervantes —, la mora representa al pueblo de Israel (y cada parte de su cuerpo, una de las tribus), el Esposo es Dios. La Encarnación recrea la Antigua Alianza: en la nueva la mora es la Iglesia, el Esposo es Cristo. La *epístola a los Efesios* (Fray Luis cita los versículos 29 a 32) reformuló para el cristianismo esta teoría de la alianza como un desposorio: en los versículos citados se recuerda justamente el texto del Génesis que desobedece Anselmo. Ahora bien, la imagen de la Iglesia como Virgen y como Madre anticipa la de María (V. «*La hija de Sión*» de Joseph Ratzinger, Buenos Aires, Estrella de la Mañana, 1977, pp. 45 y ss.). La polémica sobre la doctrina de la Inmaculada contribuyó sin duda a revelar esta identificación tipológica en la España de Cervantes al referir a la Virgen María atributos de la mora, en himnos y letanías (V. de Nancy Mayberry, «The controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance art, literature, and society», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 21, (1991), 2, 207-224.

español. Zoraida, mora, asegura la salvación de todo el género humano, aun de los enemigos, a quienes también llega el llamado del alma («Alá sabe bien que no pude hacer otra cosa de la que he hecho... según la priesa que me daba mi alma...»)<sup>4</sup>. Zoraida-María, como el cautivo, se mueve en dos planos alegóricos, como vemos.

A este relato antecede la lectura del *Curioso impertinente*, novela que se centra en la desobediencia al mandato del Padre, revelado en el *Génesis*, citado por Lotario como fundamento del matrimonio en su argumentación: «... por esta dejará el hombre a su padre y a su madre y serán dos en una misma carne». Estamos obligados, es claro, a una traslación de los sujetos de la separación. En la novela no se trata de la separación de los padres, sino de la separación del amigo. Otra cita, ésta de los *Proverbios*, leídos por la mirada literal de Anselmo, nos da cuenta del «extraño deseo» que — interpretamos — encubre el desequilibrio que produce la separación del amigo; así dice: «diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio que quién la hallará?». Un extraño deseo causa una impertinente curiosidad, y todo ello un experimento que instaura nuevas leyes en el conocimiento del bien y del mal y que acaba, como todos sabemos, en la desnaturalización de la criatura, figurada por Camila. Los nombres no coinciden con las cosas, nos dice la farsa de Camila. Y la verdad, inventada por la voz única de la mujer, es engañosa.

El episodio de doña Clara y don Luis recoge las marcas de los anteriores. La desobediencia al padre (*Curioso*, *Cautivo*), se produce por obediencia a un llamado (*Cautivo*), no a un extraño deseo (*Curioso*). El episodio comienza, en realidad, por la respuesta al llamado. Ésta, a su vez, constituye un poderoso y perturbador llamado para la joven vecina que la suscitaba. Dos diferencias entonces con respecto al *Cautivo*: no hay llamado elíptico, uno ocurre ante nuestros ojos, el otro nos es relatado poéticamente; además, se produce entre dos personajes del mismo nivel de realidad. Se debe notar que es el personaje masculino — marinero de amor, señor de almas y de lugares — quien recibe el primer llamado y su respuesta tiene características inusuales: es una voz misteriosa, no se sabe de dónde viene, encanta cuando canta. Desde esta respuesta dulcemente esperanzada, como dice su canción, su amada es estrella, buen puerto y el camino que los une, el mar. De modo que gracias al personaje masculino, poeta, esta comunicación de amor, sin perder su concreción histórica, parece expandirse a dimensiones cósmicas. Y otra diferencia más: el poeta llama a una doncella inexperta, que debe vencer la limitación de su juventud; Zoraida elige con sabiduría al soldado que la debe salvar.

Si el impulso es un deseo, o un llamado, el final se corona con un juicio. La clave está otra vez en el *Cautivo* y en su intertexto bíblico.

<sup>4</sup> C. 41, p. 335. Cito por la edición anotada por Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner, con prólogo de Marcos A. Morínigo. Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

Allí el oidor es juzgado por su liberalidad, tal como los justos por Cristo Rey, según Mateo 25; Anselmo se juzga a sí mismo y por este auto-reconocimiento se redime de su error de «fabricar» desgracias. En el episodio de doña Clara y don Luis, el hermano oidor, padre de doña Clara, en calidad de juez, juzga cuán bien se ajusta a su hija el casamiento con el joven que le refiere su historia de amor. En Mateo 25, los justos fueron generosos con Cristo, sin saberlo, cuando ayudaron a quienes lo necesitaban. Así Ruy Pérez de Viedma lleva el traje de cautivo, y aún se oculta cuando se relata su caso al oidor. También don Luis simula una condición inferior, mozo de mulas. Como el cautivo, pertenece sin embargo a la «casa real», y por eso deberá residir en un lugar acorde con su dignidad. Una diferencia importante es que don Luis no es poeta, ni soldado, como el cautivo o don Pedro de Aguilar, autor de los sonetos que median en la relación del capitán, sino poeta-estudiante, es decir, concilia la acción y la contemplación. No hay autobiografía, sino canto que encanta. La juventud del personaje, la fuerza de sus gracias, el buscar una «casa real» en Andalucía (Sevilla es lugar de pasaje, bodas y bautismos), nos hacen pensar en el Espíritu Santo. Don Luis es, estrictamente, un poeta animado por él, más que una figuración del Espíritu.

Extrañamente los amantes se separan, pero todos, ellos mismos — también el lector — consideran que el caso ha sido resuelto con la mayor felicidad. Todo el episodio habla de un final esperanzado, donde las recurrencias de principio y fin (llamado, juicio) producen sensación de simultaneidad y al mismo tiempo proyectan la historia hacia un final feliz, aún desconocido. Todas éstas son características con las que el cristianismo ha pensado el fin de los tiempos para el pueblo de Dios. Se trata de la idea escatológica de la historia.

En suma: el *Curioso*, referido al Antiguo Testamento (gira en torno a la desobediencia al mandato del Padre), problematiza la verdad de las apariencias en tanto creadas; el *Cautivo*, crístico y mariológico, actualiza el misterio de la Redención y allí la liberalidad resulta la virtud que restablece el diálogo entre personas divinas y humanas; el episodio de doña Clara y don Luis corresponde a nuestro tiempo, el tiempo del Reino, en que el Espíritu Santo habita el mundo y lo fecunda con sus dones y gracias en la esperanza de la segunda venida de Cristo, el juicio final y el descenso de la Jerusalén celeste, donde Dios habitará con los hombres.

Pues bien: creo que no sólo estos tres relatos están hilvanados por la idea cristiana sobre la creación y la escatología, sino que toda la historia de su protagonista, don Quijote, responde a ellas. Por eso tendremos muy en cuenta la constante que configuran las mujeres como arquetipo de la criatura humana, según la tradición de comentaristas del *Cantar* y de la *Epístola a los Efesios* de San Pablo. Así Camila es figura de la criatura tentada; Zoraida, el modelo, de la mediadora de

gracias; doña Clara, de la limitación criatural<sup>5</sup>. Casi es innecesario agregar que si la construcción del héroe tiene como referencia una idea sobre la creación, la novela se convierte automáticamente en un poética, presidida por ella.

Comencemos por el capítulo 25. *In medias res*. Lo que nos obliga a un camino de ida y vuelta por las recurrencias que aparecen a cada lado de este eje.

En el capítulo 25 asistimos a la última fase del plan demiúrgico de don Quijote, casi tal como se lo propuso en el capítulo 1: el encuentro y victoria sobre el gigante, la embajada ante Dulcinea, el texto que revela y encarece el nombre del vencedor. Una pequeña novela de caballerías. Pero aquí no hubo victoria, el embajador es Sancho, su escudero; y Dulcinea no es dama a quien enviar presentado.

En verdad, ya antes, como lo ha mostrado Diego Vila<sup>6</sup>, dos veces ha fracasado esta fase final del plan: y exactamente antes de que don Quijote se sumiera en una crisis de identidad, primero en la aventura con los mercaderes toledanos, al final de la primera salida (allí es la dama el elemento discutido) y con los galeotes, quienes no están dispuestos a arriesgar su vida en esta mediación. En cambio, cuando la novela recomienza, después del corte del manuscrito, como en los tiempos aurorales, nada es puesto a prueba.

Pero ahora sí. Los galeotes han destruido la cadena en el eslabón que corresponde al vencido. Los cautivos liberados se niegan a officiar de intermediarios. La alteración es tan fuerte que don Quijote parece preguntarse con el soneto de Cardenio «¿quién es la causa del mal?». Como él, emprenderá la penitencia.

La penitencia tiene, como veremos, un carácter paradójico. Es al mismo tiempo una manifestación y un obscurecimiento. O, diríamos, a medida que el héroe se muestra, se vuelve más ambiguo.

Por primera vez don Quijote enuncia la teoría de la que los hechos serán una puesta en práctica, la teoría de la imitación de los modelos. Pero por primera vez distingue y duda qué modelo seguir, Amadís u Orlando (¿el triste o el roto?). La decisión favorece a Amadís, pero cuando debe hacer una demostración ante Sancho, imita a Orlando.

<sup>5</sup> Cervantes usa la alegoría como una figura de lectura, donde lo desconocido no es el contenido de la interpretación (esto es, la doctrina), sino el camino para llegar a él. Así explica T. Todorov («Une interprétation finaliste: l'exégèse patristique», en *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, pp. 105-6). La «intención del autor» no es por lo tanto la de «ejemplificar»; se reduce a ofrecer su obra como una suerte de parábola de las Sagradas Escrituras, en que la lectura es a la vez práctica y metáfora de la vida. Puesto el acento en la lectura, la alegoría cervantina se alinea con otras modalidades de su estilo — la ironía, la ambigüedad, la paradoja —, que inquietan con sutileza la verosimilitud de las circunstancias ficcionalizadas. Si pensamos en un teórico de la época, quizá pondríamos detrás de Cervantes el Tasso de *Allegoria del poema*, una obra juzgada como platonizante (V. de R.L. Montgomery, «Allegory and the incredible fable: the italian view from Dante to Tasso», *PMLA* LXXXI, 1 (march 1966), 45-55).

<sup>6</sup> Vila, 1993.

Es que el Triste ha conocido a su doble. De aquí que la penitencia que se anuncia sin causa, ofrecida a la «causa total de todo ello», tiene una, la ausencia, «porque quien está ausente todos los males tiene y teme», explicación casi idéntica a la que Ambrosio da de la conducta de su amigo, Grisóstomo<sup>7</sup>.

La ausente es Dulcinea. Su ausencia es sufrida y querida por don Quijote, amante cortés. Así la ha inventado, ausente. Recordemos la versión idealizante de sí mismo, en que se compara con los poetas: «... yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad», de tal modo que no se parece a ninguna mujer ni histórica ni modélica. Es ésta, como todos sabemos, la única confesión de la conciencia de que su conversión en caballero andante es un invento en el vacío. Dicho a la manera teológica, en ausencia de bien, definición del mal. La penitencia tiene, pues, una causa, en parte novelada en la historia del Roto.

A esta altura, sería justo reconocer que la rotura de don Quijote — esto es, su escisión de la realidad creada — no es total: aunque se invente como hidalgo, es hijo de algo, ya que las armas pertenecen a sus antepasados, Dulcinea está referida a Aldonza, Rocinante no es nombre arbitrario. Y tampoco el suyo pierde, a través de larga parábola (Quejana, Quijada — don Quijote — Alonso Quijano), precisamente la raíz. Michel Moner ve en esta actividad de nombrar un recuerdo del Adán del Génesis. Don Quijote sería un nuevo Adán<sup>8</sup>. Esta duplicidad de creador-criatura, tan meditada en el Renacimiento a propósito de la «Dignidad del hombre», y tan cara por otra parte a la reflexión cervantina<sup>9</sup>, es quizá la idea sobre la que se articula el periplo del héroe en el *Quijote* de 1605.

No tarda en aparecer la contrapartida del famoso «yo imagino que todo lo que digo es así»: en el chiste inesperadamente lúbrico de la viuda, don Quijote se equipara no con los poetas (los creadores), sino con una viuda, una mujer que coloca un mozo motilón en el lugar vacío del marido. A pesar de los desalentadores pronósticos que formularía un psicoanalista, este grotesco es también epifánico: nos anuncia, desde su analogía invertida, lo que llamaremos la asunción de la criaturidad por parte de don Quijote, opuesta, es claro, a su impostación como creador absoluto.

Pocas líneas después acontece la carta. No se trata, como en el texto inicial del gigante Caraculiambro, de una presentación ditirámbica.

<sup>7</sup> C. XIV, p. 104.

<sup>8</sup> Ver su «Mito y personaje: el mitologema de Adán y Eva en la construcción del personaje cervantino», en estas *Actas*.

<sup>9</sup> Es además — creo, por la impronta platonizante que recibió en el Renacimiento — principio de la doble construcción alegórica de los personajes: como hombres, como dioses. Ver trabajos citados, y otros.

bica de su nombre, sino, a la manera cortés, de la queja del llagado y ferido ante la causa de tal penitencia. El nombre — El caballero de la Triste Figura — es el que le puso Sancho en el capítulo 19, después justamente de la aventura del cuerpo muerto, por lo llagado y ferido de su estado. Ya en ese momento don Quijote lo había trasladado al contexto caballeresco («algún sabio te lo habrá inspirado»). Pero ahora la materialidad de la escritura incorpora el nombre inventado por Sancho a una totalidad coherente y visible, donde ocupa nada menos que el lugar del autor. Desde allí, el lenguaje del amor cortés (y con ello toda la penitencia de amor, y con ella todo el plan demiúrgico) establecen diálogo con el mundo sensible de las llagas y las heridas, el que ve Sancho; es decir, el mundo de las criaturas. Al mismo tiempo, Sancho, al reconocer el nuevo contexto de su obra asciende a la admiración de un bien que no siempre reconoce, la altura y la libertad en el decir:

Por vida de mi padre... que es la más alta cosa que jamás he oído ¡Peña a mí, y cómo le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien encaja en la firma *El caballero de la Triste Figura!*<sup>10</sup>

Este doble pasaje a través de la escritura aparece en la única carta en todo el libro no referida sino dicha y oída frente al lector. Tiene por lo tanto un carácter emblemático. No es extraño que se conecte con el principio y el fin. Diremos además que la recepción de Sancho desvía el objetivo de obtener fama, implícito en el hipotético texto del gigante en el capítulo I y explícito en el emprendimiento de la penitencia («¡Presto comenzará mi gloria!» había anunciado don Quijote), al otro objetivo de la conversión en caballero, el hacer bien a la república.

De modo que contemplamos en este capítulo 25 la epifanía del héroe: la caída en el error (la creación en el vacío), la penitencia y su redención.

En el capítulo 25 — esto es observación de Ruth El Saffar<sup>11</sup> — don Quijote encara con realismo el cumplimiento del plan inicial y encarga la embajada a Dulcinea. Allí comienza la vuelta. La infidelidad de Sancho es mediación de un proceso mucho más importante en que don Quijote pierde la iniciativa aventurera; es más, casi desaparece del escenario novelístico. Sus escasas intervenciones se caracterizan por la pasividad: triunfa en sueños, es burlado por las mujeres de la venta, luego encerrado en el carro encantado cuando duerme y por fin su figura se diluye en borrosos documentos. A la luz de los episodios intercalados ocurridos en la venta, trataremos de mostrar que asisti-

<sup>10</sup> P. 203.

<sup>11</sup> V. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, California University Press, 1984, pp. 58 y ss.

mos a la progresiva asunción de su criaturidad, correlativa a los signos de auténtica espiritualización. Como si obrara el bálsamo de Fierabrás, las dos mitades del roto caballero quedarán pegadas.

Este proceso se inicia — como dijimos — con el chiste de la viuda. Además de burla al proyecto auto-creador, el chiste nos propone una forma de lectura: de acuerdo con la tradición escrituraria que siguen los episodios intercalados en la venta y que el mismo don Quijote nos autoriza, miraremos a las mujeres para conocer a don Quijote. De acuerdo con la construcción grotesca y sus leyes analógicas, operaremos otra inversión de lectura: lo bajo se convierte en alto. Una descarnavalización.

Ocurre que la vuelta trae otra construcción del discurso. Conviene recordar que el plan inicial de don Quijote se despliega en la primera salida: aventuras (arrieros, Andresillo), servicio a la dama (mercaderes). Sin embajada, tampoco hay texto. Más bien, el texto identificatorio dicho por el vencido está remplazado por el juicio a los libros. Si hasta el capítulo 5, la narración sigue el quehacer de don Quijote, en el sexto, en ausencia del héroe, juzgamos — es decir, leemos — su biblioteca, «la causa del mal» para los protagonistas de este episodio, el cura y el barbero.

Con el ingreso de Sancho en la segunda salida, el lector cuenta, para la primera mitad, con un mediador, Sancho. Invirtiendo los términos de Güntert<sup>12</sup>, diríamos que el lector ocupa el lugar de Sancho. La segunda mitad no se propone como acción, sino como lectura. El motivo de la lectura es indicador visible: el *Curioso* se lee; se critican los libros de caballerías antes y después de esta lectura, los relatos son juzgados como tales; incluso, el que nos brinda Eugenio se entiende como un ejemplo de la experiencia del cura que el canónigo convierte en aforismo: «los montes crían letrados».

En la venta, mundo construido por el hombre, la lectura de las acciones de don Quijote se convierten en un juicio. A ello contribuye el hecho de que los episodios contextuales se presentan como parámetros morales (si el *Curioso* contesta a la pregunta del soneto de Cardenio «¿quién es la causa del mal?», el *Cautivo* supone una hipotética «¿quién es la causa del bien?»). En realidad, todos sentimos que ellos constituyen lo sustancial, y que la vida de don Quijote es apenas un «caso» intercalado.

Así, la aventura de los odres de vino, entre los dos finales del *Curioso*, concluye con el castigo a la *hubris* puesta en la invención *ex nihilo*. Sin embargo, las diferencias son obvias: si bien, como Anselmo, don Quijote es dado a traslaciones literales de los textos escritos, no instala un nuevo orden de bien y mal. Las evidentes remisiones a la

<sup>12</sup> V. «Reflexiones sobre la estructura del *Quijote* (I Parte). Dos motivos recurrentes, dos héroes y una aventura común», en su *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona, Puvill, 1933, p. 47.

farsa de Camila nos hacen pensar, además, en don Quijote como una criatura desamada, obligada a la construcción de apariencias, más que un «perturbador del género humano»<sup>13</sup>.

El relato de los amores de doña Clara y don Luis (C. 43-45), alegoría del Espíritu Santo, el dios que habita la historia, está cruzado por dos acontecimientos protagonizados por don Quijote: el del yelmo, burla de hombres, dramatiza el tema de la verdad de las apariencias (con ellas, el eterno nombre y fama del plan de don Quijote); el de la burla de mujeres está ligado más bien a la motivación generosa (el hacer bien a la república). Verdad y llamado, imitación y entrega, temas que hermanan los cuentos «hermanos» del *Curioso* y el *Cautivo*, se reeditan en motivos característicamente «históricos», aparecidos ya en la primera visita a la venta: el cosmos caótico, el arbitraje de los violentos, la tentación de amor y aun la instintividad de Rocinante en el episodio contiguo de los yangüeses.

En el episodio de la burla masculina, don Quijote se demuestra como un verdadero poseedor del yelmo: en realidad, como soldado que detiene la discordia y se coloca como mediador de la paz que arbitrarán otros, los reyes. Este es el verdadero fin del soldado, según su propio discurso sobre las armas y sobre las letras.

La discordia entre nombres y cosas sin embargo persiste. «La causa» de la falacia se escruta en el episodio del llamado por el agujero del pajar. Como el manteo de Sancho, ocurre al margen de la venta. Allí el servicio ofrecido a una dama «ultimadamente idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo» es burlado por otras, ultimadamente terrenas, pertenecientes a una república que don Quijote no conoce. El brazo por mirar y admirar queda cautivo y la instintividad de Rocinante hace el resto. Separado de él, sus pies no tocan la tierra. La representación no es ajena a esta denuncia de las graves confusiones entre lo absoluto y lo histórico que entorpecen la liberalidad de la respuesta. Otro caminante, como a Anselmo o a Ambrosio, le dice la verdad: «... en esta venta el cetro está en la cabeza, la corona en la mano» (p. 378). Puede verse también de otra manera: como criatura, don Quijote, entre dos imágenes de mujer opuestas, ocupa el medio: entre el cielo y la tierra.

La profecía del barbero (C. 46, pp. 397-8) abre el último tramo de la vuelta, y con ello el marco de cierre; laxo, casi desapercibido como tal, si lo comparamos con el marco de apertura que reabre la segunda salida en el capítulo 7 (Esto es, luego de la adquisición de la contrapartida carnal del idealista hidalgo, todos los signos de un re-comienzo: la aventura arquetípica con gigantes, en el nivel de la historia, el corte y hallazgo del manuscrito que no sólo marca el discurso sino nuestro material libro — el mío, la edición de Celina Cortázar e Isaias Ler-

<sup>13</sup> Esta caracterización bíblica del demonio aparece en *El celoso extremeño*. Anselmo, tentador que pervierte a la criatura humana, es también figura del demonio.



ner —, dividido en partes, el posterior conocimiento del autor y su equipo de enunciadores, y de regreso a la historia, el discurso de los principios, luego el concomitante episodio pastoril que concluye en alegoría, con poeta muerto y poesía viva, más mujer inspiradora en lo alto).

Los acontecimientos del final se corresponden hasta cierto punto con la serie apertural (aventura, episodio pastoril intercalado, libros), pero enseguida reconocemos los caracteres de esta segunda mitad: ofrecidos a la lectura, se resisten sin embargo a ser ordenados por ella. Así no hay aventuras con gigantes que son molinos, sino con malandrines que son justamente penitentes. El hallazgo del manuscrito está desplazado más allá del regreso, y en su lugar aparece el juicio de libros, o más estrictamente de la ficción, como en la primera salida; la pastoral pierde su discurso anticipatorio, porque ya no hay discurso de orígenes sino de destinos diversos (armas y letras) antes de partir; además, desde la perspectiva narrativa de relator, la historia de la pastora se cierra — como ella misma en la cueva, luego en el convento — en el misterio, y la poética alegorizada manifiesta su sentido en el episodio siguiente, cuando aparece la imagen.

En síntesis, la apertura y el cierre terminan por configurar toda la segunda salida como una segunda creación cuyo ciclo no ha acabado todavía. Mi hipótesis es que ella alegoriza la obra redentora de Cristo, la que a su vez, en tanto segunda creación, se constituye en modelo del artificio humano. Y esto es lo que leeremos al final del camino.

Fuera de la venta, la perspectiva de lectura está dominada por signos. La profecía, la tristísima voz, la «tan triste» trompeta que preceden los acontecimientos, también «el recio estruendo», amén de cuatro jinetes (cuatro y cuatro hay en la venta) y la caja de plomo pertenecen a la tradición apocalíptica que contribuye a conformar el canon de la materia caballeresca. Más que las novelas, parecería que el *Apocalipsis* del *Nuevo Testamento* ofrece su sentido a los últimos tiempos de don Quijote. Sin embargo, no es fácil descifrar los pasos que conducen a este sentido totalizador. Lejos del grotesco de la venta, en el camino sentimos la ironía de las apariencias, las escasas y oscuras claves de comprensión. Como en el *Apocalipsis* contaremos, sin embargo, con la imagen de mujer, aunque no vestida de sol sino de luto.

Gracias al bien atestiguado trabajo de Juan Diego Vila<sup>14</sup>, sabemos que el texto profético dicho por el barbero curador de cuerpos se cumple por entero. Contiene en la promesa matrimonial del león manchado y la paloma tobosina y en el mito de Apolo y Dafne los amores de Vicente de la Rosa/Roca y Leandra (C. 50-51), y a través de ella, «imagen de milagro», la de la Virgen del episodio de los disciplinantes (C. 52), imagen del artificio.

<sup>14</sup> Vila, 1991.

El artificio, producto del misterioso amor de Dios y los hombres, novelado en el misterio del amor de Vicente y Leandra, virgen que fecunda los montes de poetas, representa a una mujer. El luto de la Dolorosa nos habla de la muerte de Cristo, pero al mismo tiempo se trata de una Inmaculada — Virgen sin mancha — cuya concepción preanuncia el comienzo de la segunda creación. Esta se inicia con la Encarnación del Verbo, ícono de Dios. Los monjes bizantinos fundaron en este misterio su defensa de la imagen sagrada en las guerras iconoclastas, y además una poética tradicional que llega hasta Cervantes según asegura Covarrubias (s.v. imagen).

El texto cervantino muestra claramente el carácter mediador del artificio: a la Virgen Inmaculada se le pide el milagro fecundante que viene del cielo. La Dolorosa muestra su afinidad con lo perecedero y se asocia, es claro, con la tristeza de los augurios que anticipan el fin del héroe.

Pues bien, la imagen que convierte en una poética todo el trayecto que comienza en la profecía nos ilumina sobre el aspecto celeste de la ascensión de la criaturidad por parte de don Quijote. Como en la imagen, veremos en los acontecimientos del último tramo de la vuelta del héroe, dos características del fin de los tiempos, que se suman al «juicio»: la conjunción de cielo y tierra, la simultaneidad de principio y fin.

Recordemos, en primer lugar, que don Quijote es aludido como «manchado» y no «manchego» en la profecía que anuncia su futuro: ¿Acaso su mancha originaria es misteriosa como la de Leandra, quien sólo por despecho del relator de su historia puede ser llamada «Cerrera, cerrera, Manchada, manchada»?<sup>15</sup> ¿O se trata de la marca de la plenificación divina, si aceptamos la equivalencia alegórica Vicente de la Rosa/Roca = Cristo propuesta por J.D. Vila? Convengamos que desde esta segunda posibilidad, sugerida al final de la lectura, la novela entera, que comienza nombrando a la Mancha, recibe nuevo significado.

Una vez pronunciada la profecía, el héroe viaja en el carro encantado. El motivo viene de *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes<sup>16</sup>. Como es sabido, el ascenso al carro es considerado como una prueba de humillación de la que el héroe renace nombrado por primera vez. Salvador Fajardo<sup>17</sup> asocia el carro de bueyes al carro de Saturno, quien representa tanto la finitud de los tiempos como la Edad de Oro. Tanto una interpretación como la otra implican el principio

<sup>15</sup> C. L. p. 425.

<sup>16</sup> Ver sobre la atribución de esta fuente y su discusión, de Florencia Clavo, «Otros modos de llevar a los encantados: Cervantes y Chrétien de Troyes: el libro no leído ni visto ni oído por don Quijote», en estas *Actas*.

<sup>17</sup> «The enchanted return: on the conclusion to *Don Quijote I*», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 16, 2 (1986), 233-251.

en el fin. También la que ofrece el texto cervantino. El derrotado héroe opone el carro a Rocinante («Ayúdame, Sancho amigo, a ponerme sobre el carro encantado, que ya no estoy para oprimir la silla de Rocinante...») <sup>18</sup>. Rocinante, no hace falta recordarlo, es componente de la fabricación de don Quijote. La elección del carro encantado supone sin embargo, algo más que la admisión de su derrota, si pensamos en las alusiones implícitas y explícitas a Lancelot, su ocupante en la obra de Chrétien, a lo largo del *Quijote* de 1605.

En efecto, muy poco antes, en el capítulo 50, leemos el episodio del Caballero del Lago. A esta altura, la criaturidad de don Quijote ha prosperado hasta el punto de reconocer la necesidad de su cuerpo. La liberación de la jaula es paso obligado para la liberación de aguas mayores y menores, y a la vez metáfora y contrapartida de la deificación del héroe, que como siempre leemos en la clave de la poética. Mary Gaylord <sup>19</sup> asocia el espacio paradisiaco donde se detiene el carro a la evocación particularmente imaginativa de la épica en prosa por parte del canónigo de Toledo, opuesta al «estilo seco» de la prisión en que se gesta el *Quijote*. En el mismo *locus amoenus*, fuera de la jaula, don Quijote propone como ejemplo de lectura transformante el episodio del Caballero del Lago. Don Quijote parece aquí desplegar, en el placer de la minuciosidad descriptiva, un sueño evocado desde que se armó caballero: recibir el servicio de las mujeres, como Lancelot («Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido/ como fuera don Quijote/ cuando de su aldea vino...», p. 33).

El pasaje a través del lago negro de pez hirviente es respuesta al llamado de una voz triste (luego «temerosa» ¿quizá menesterosa?). Del otro lado, el caballero no reaparece como rey, culminación de la gesta del caballero aventurero, en el capítulo 21, su correspondiente de la primera mitad, sino que se trata del regreso del héroe al mundo primordial. Este mitema intercambia significación con la discusión estética que se viene desarrollando desde el capítulo 47, y — creo yo — la conduce hasta su dimensión metafísica. En efecto: la visión del caballero que ha traspasado las negras aguas descubre en los «floridos campos» (los Eliseos, incomparables) un camino que lo guía desde la naturaleza pristina hasta el castillo. La visión del castillo está precedida por la de la fuente a lo brutesco, que merece una definición estética. El enunciado teórico («... el arte imitando a la naturaleza parece que allí la vence...») no hace más que mostrar desde otro ángulo, el del arte, la comunicación entre creador y criatura. Si la naturaleza entre las cosas creadas tiene el privilegio de manifestar con mayor claridad el vestigio divino, el arte que la imita, «victoria» del hombre,

<sup>18</sup> C. 52, p. 434.

<sup>19</sup> «Los espacios de la poética cervantina», en *Actas del I-CIAC*, Barcelona, Anthropos, 1990, 357-368.

es el único espejo que anticipa el otro mundo y el reencuentro con el Creador desde este mundo de «pareceres» <sup>20</sup>.

La tristeza de la voz conecta el episodio del Caballero del Lago con la aventura de los disciplinantes (C. 52), anunciada con una trompeta «tan triste». Don Quijote, a su vez, prolonga la tristeza del llamado en la percepción de la tristeza del semblante de la mujer. Es la segunda vez que trata de rescatar a una mujer secuestrada. La primera ocurre en el capítulo 8, en la aventura del vizcaíno. En el 9, cuando se reabre la lectura del manuscrito, la historia de los hombres, con las espadas en alto, se mantiene intacta a través de este peligroso pasaje. Pero algo ha cambiado. La mujer que va a Indias a reunirse con su esposo pierde su circunstancia individual y reaparece entre las señoras que «interceden» por la vida de su escudero. En este segundo comienzo la figura de la mujer como mediadora de la vida va a acompañar desde el nivel de la historia el «descenso» de los mediadores que provienen del nivel autoral (Cide Hamete, el traductor, el segundo traductor).

Ahora, al final del camino, es el don Quijote aparental, el del nombre y fama vacuos, el que desaparece, y en su lugar encontramos al vencido. El abrazo de Sancho — que recuerda el pasaje simbólico a través de la carta — tiene aquí consistencia real. Como son reales heridas y llagas. En el contexto de la última aventura, el quebranto físico equipara al héroe con sus enemigos, los disciplinantes que abren sus carnes <sup>21</sup>. Vencido, verdadero penitente, el sintagma «mensaje a Dulcinea más pedido a Sancho» se opone, desde ya, al texto imaginado en boca del gigante Caraculiambro. En cambio, parecería que la derrota activara la lectura literal del lenguaje cortesano de la invocación a Dulcinea («El que de vos vive ausente, dulcísima Dulcinea, a mayores miserias que éstas está sujeto...»), y desde ella la de la carta del capítulo 25. Y que este acontecimiento aparentemente nefasto para el héroe, otorgara, sin embargo, validez real a los mitos que él se propusiera imitar. El caballero andante sin amores es cuerpo sin alma, piensa don Quijote cuando decide inventar a Dulcinea <sup>22</sup>. Ahora, la derrota le demuestra que no hay alma sin cuerpo, o no hay renacimiento en el castillo al cuidado de mujeres sin pasar el lago y la tristeza, o sin subirse al carro de la humillación. En este nuevo contexto,

<sup>20</sup> La reflexión es tópica. Así en la *Canción a la muerte de Carlos Félix*, de Lope de Vega: «yo para vos los pajarillos nuevos,/ diversos en el canto y las colores,/ encerraba gozoso de alegraros: ...// ¡Oh qué divinos pájaros agora,/ Carlos gozáis, que con pintadas alas discurren por los campos celestiales...» (vv. 118-120 y 132-133). Para la identificación de los motivos del «otro mundo» en el episodio del Caballero del Lago, ver «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», de María Rosa Lida en *El otro mundo en la literatura medieval*, de H.R. Patch, México, FCE, 1956.

<sup>21</sup> Desde un ángulo diferente, Ruth El Saffar reconoce esta identificación en «In praise of What is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack, in *Don Quijote*», *MLN*, 103, 2 (march 1988), 223-243.

<sup>22</sup> C. I, p. 25.

la «ausencia» no es vacío sino la distancia que media entre la mujer secuestrada y la intercesora. (Y paralelamente, entre la imagen material y su referente, la Virgen). La identificación con los penitentes ha preparado la mediación decisiva. Por eso, cuando don Quijote pide a Sancho ser llevado en el carro encantado no como esposo sino como vencido, se convierte en ícono criatural — doliente como la Dolorosa —, finalmente abierto al milagro — como la Inmaculada. Los signos apocalípticos acompañan el camino para revertir el grotesco y prometer cielo nuevo y tierra nueva.

A esta manifestación icónica con que culmina el proceso de criaturización iniciado por don Quijote en el capítulo 25, sucede una suerte de colon, articulado si bien se piensa sobre la misma poética. Allí el autor da cuenta del «fin y acabamiento» del personaje y de la posible continuación de la obra. Los epitafios de los personajes novelescos contenidos en el manuscrito son casi la única escritura en todo el libro, junto con las correspondientes composiciones prologales, que se citan sin pasar por la voz<sup>23</sup>. Unos y otros disuelven ambigüedades genéricas y clima misterioso (caja de plomo, ermita, letra gótica, médico), en un grotesco definido. En cambio, el anuncio de la continuidad de la novela parece transitar por los pasos más dificultosos de la lectura; en realidad, primero deberemos fiarnos de la fama y memoria de la Mancha, ya que no existen «escrituras auténticas»; luego, del académico que declara los versos en letra carcomida, y que los sacará a

<sup>23</sup> La modalidad de la enunciación (voz, voz sin palabras, voz con palabras, voz con y sin instrumentos, instrumentos, escritura), es significante a veces reconocido por la crítica (ver el excelente: «Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*», en su *Los usos del clásico*, Barcelona, Anthropos, 1991, 223-243, y de Cesáreo Bandera, «La locura de Cardenio y la locura quijotesca», en *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975). Me limito a observar que en el *Quijote* de 1605 casi todos los textos son leídos o repetidos en voz alta. Salvo los que don Quijote escribe en los árboles en su imitativa penitencia, leídos por «los que lo hallaron» poco después de escritos, «una vez hallado don Quijote». La lectura es dificultosa (ninguno está entero, no se pueden sacar a la luz), pero uno solo basta para producir la risa. Con variaciones, estas notas se repiten en la historia de la enunciación del *Quijote* y en la enunciación misma. Dos manuscritos se leen en la obra: en el capítulo 9 y en el 52, y en los dos casos se requiere un esfuerzo en la tarea hermenéutica. En el capítulo 9, el manuscrito debe traducirse; en el 52, la dificultad no está en el pasaje de un código a otro, ni en el autor, como aparentemente sucede en los poemas de don Quijote, sino más primariamente en la materia misma (letras carcomidas, descifradas por conjeturas). Los poemas de don Quijote asocian la escritura y lectura al punto de inflexión entre la ida y la vuelta; la lectura de los manuscritos marcan final y recomienzo: en el capítulo 9, el recomienzo se actualiza; en el 52, la actualización está puesta en el final. Más allá del texto, en el futuro será posible la lectura del manuscrito. En esta indeterminación de circunstancias termina el libro comenzado en el prólogo escrito casi «a la vista» del lector, en donde los ámbitos cerrados, prisión y bufete, remiten sin embargo a la escritura en la materia natural de otro prisionero, don Quijote. En torno a don Quijote y al *Quijote* la risa dialoga misteriosamente con el modelo sublime. Pero en la escritura incluida, el *Curioso impertinente*, se representa la única lectura solitaria, la de la carta en que Camila pide auxilio a Anselmo. La lectura convierte a la carta en un texto estrictamente trágico. Sin embargo, como sabemos, el *Curioso*, es leído en voz alta.

la luz «en esperanza de la tercera salida». Pero por fin accederemos al «autor»: la cita del otro autor, Ariosto, nos anuncia otro autor (¿un cantor?): «Forsi altro cantera con miglior plectro».

Para salir de odiosas imprecisiones, declararemos llanamente las ecuaciones alegóricas. En la primera salida ocurre la caída del hombre (la autocreación del héroe); en el séptimo capítulo, con la mediación carnal de Sancho, comienza la Redención. Esta se opera, sin embargo, recién en el capítulo 25, capítulo crítico que articula muerte con resurrección. Desde allí se produce el regreso a la casa del Padre. Es el tiempo del Espíritu Santo, en que el héroe se abre como criatura a sus dones y gracias. No es casual que en el camino de vuelta estén colocados los tres episodios (*Curioso*, *Cautivo*, y amores de doña Clara y don Luis) que «iluminan» al lector sobre la historia de salvación que el libro narra.

Si la estructura — casi — simétrica<sup>24</sup> de los episodios intercalados parece obedecer al equilibrio en la concepción de un Dios Trinitario, y su diálogo con los hombres, la linealidad de la historia del héroe — construida a base de motivos que se amplifican y varían, reforzada por marcos de comienzo y cierre de distinto espesor, cortada en «partes» en su primera mitad y no en la segunda, que sin embargo, repite un único motivo, la aldea, como principio y fin del trayecto —, trata de reproducir, creemos, la idea de la creación y su escatología desde la perspectiva del hombre. Más que un espécimen extraordinario, el final del *Quijote* de 1605 parece querer mostrar la historia de la comunidad de los hombres, tal como se piensa en los Novísimos. Como en el episodio de doña Clara y de don Luis, el final esperanzado, no devela, sin embargo, el misterio de su magnitud ni de sus circunstancias.

Por fin, para quien aburrido de teologías, quiera regresar al firme campo de la historia, diremos algunas pocas cosas: la escisión entre naturaleza y cultura, el descubrimiento del sujeto, el saber experimental, los males de la lectura solitaria y los de la lectura literal<sup>25</sup>, son cosas de la modernidad. La alegoría, el saber de las semejanzas, el arti-

<sup>24</sup> Para la estructura de los episodios intercalados, ver, de Raymond Immerwahr, «Structural symmetry in the episodic narrative of don Quijote», *Comparative Literature*, 10, 1958, 121-135; o la síntesis que ofrece Edward Riley, en su *Introducción al 'Quijote'*, Barcelona, Crítica, 1990. Cesáreo Bandera, *op. cit.*, «La novela *El curioso impertinente*», Vila (Informe 1993), entre otros, muestran las historias de Sierra Morena como antecedentes del *Curioso*. La historia de la Princesa Micomicona, que dramatiza la construcción de la ficción en la combinación de hombres que «inventan» y mujer «artífice», es la que efectivamente produce la vuelta del héroe. Ella recuerda a ambos, *Curioso* y *Cautivo*. A los lados, las pastorales reflejan al Quijote en cuanto «poética». (Hemos dejado de lado los discursos porque hacen más a la estructura de los episodios que a los hechos de don Quijote. Ver Immerwahr).

<sup>25</sup> Otra vez Resina, *op. cit.* y «La ficción a juicio» en *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992, de B.W. Ife.

ficio como prolongación de la naturaleza, la sintonía del hombre con un cosmos armónico, pertenecen a la sabiduría tradicional. La idea de la creación por un Dios Trinitario, la escatología, la idea de la dignidad del hombre, son, específicamente, doctrina cristiana.

Una buena porción de la primera parte del Quijote está dedicada a los personajes y las situaciones de sus cuentos, los cuales están intercalados en la historia de don Quijote y Sancho y también integrados en sus diálogos y conversaciones. Los asuntos de estos cuentos se parecen más a la ficción que a la historia verdadera, pero ellos tienen la función de elevar las experiencias cotidianas de los protagonistas del Quijote a un nivel bien dramático, sometiendo a prueba sus valores morales. Además, aparte de lo sorprendente de las «nunca vistas» situaciones de los cuentos, adopta Cervantes una actitud ambigua poniendo en duda las verdades más obvias acerca de las vidas de sus personajes. Lo indudable — la lealtad de Luscinda, Dorotea o Camila, por ejemplo — llega a ser incierto aunque más tarde la fidelidad de estas mujeres está comprobada por medio de los espectáculos, o sea, los segmentos más dramáticos de los cuentos.

DOMINICK FINELLO

TÉCNICA RETÓRICA Y DRAMÁTICA DE LAS NARRACIONES BREVES DE LA PRIMERA PARTE DEL QUIJOTE

Los capítulos en cuestión son los de la Sierra Morena y luego los de la venta (pt. 1, caps. 23-50), lugares para encuentros de vidas y para experimentaciones quijotescas. Para señalar las locuras de los demás, Cervantes aquí las yuxtapone con don Quijote; el hecho es que los personajes a quienes conoce don Quijote en la sierra poco controlan sus destinos: Dorotea, por las consecuencias de su enlace sexual con don Fernando, y Cardenio, porque está convencido de que Luscinda se había casado con don Fernando. Los viajeros que se alojan en la venta después del capítulo 30, igual que los personajes del Curioso impertinente, tienen que luchar para evidenciar lo que para ellos es, hasta el momento de las reuniones en la venta, muy obvio (aunque para don Quijote la verdad le es menos enigmática). Además, las aparentes transformaciones de la realidad y las sorpresas y maravillas de los cuentos los atribuye Cervantes a la providencia o al encantamiento, porque los cuentos, como todos los fenómenos de su novela, están sujetos a la ironía de la más extensa historia de don Quijote, que los rodea.

Los personajes, claro está, los valoramos según los criterios que aportan los cuentos artísticos, como dice Cervantes: «gozamos ahora, en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della,

Los personajes, claro está, los valoramos según los criterios que aportan los cuentos artísticos, como dice Cervantes: «gozamos ahora, en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della,

[que] en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (1.28.275)<sup>1</sup>.

Este tema «literario» surge en varios de los cuentos de la primera parte. Dichos cuentos indican el grado de la intervención de la literatura en la vida; ellos dependen de la inspiración libresca, y las juzga Cervantes según dichos criterios, «agradables», «artificiosos» y «verdaderos». Todos son claves para un examen del debate entre don Quijote y el Canónigo que ocupa los capítulos 47 a 50, junto con la breve narración del la historia del *Caballero de lago*, que estudiaré abajo.

La narración de los cuentos combina el estilo e inspiración de los libros leídos por sus propios personajes. Dorotea, labradora rica, es lectora porque tiene horas libres para seleccionar libros para lecturas privadas, entre los cuales figuran los libros de caballerías. La voz de Dorotea es una voz a favor de la admiración de la literatura imaginativa. Para vencerle al noble don Fernando, se sirve de las historias ficticias para manipular el desenlace de su actual historia triste: las técnicas y la retórica de aquellos cuentos románticos los maneja para una elegante autodefensa manifestando su virtud a la vez que proclama su derecho para la mano de don Fernando<sup>2</sup>. Al otro lado, Dorotea inventa la historia de la Princesa Micomicona, versión del tema de la doncella menesterosa, pero mal exagerada con su tono a veces grotesco y una demasía de detalles insignificantes: juegos con el nombre de don Quijote — «azote», «gigote» — el que se identifica, según ella, por un lunar en la espalda; errores — se le escapa en un momento su propio título; el hecho de que su reino fue atacado por un gigante, el de la «fosca vista». Hay que dudar la sinceridad de la narradora de tal cuento. Por eso, y basada en su capacidad de narrar, hay dos Doroteas: la que se aficiona a la ficción romántica y la que parodia la ficción caballeresca.

Cuando digo que los personajes de la Sierra Morena corresponden muchas veces a la ficción, quiero decir que sus cuentos se organizan en torno a las fórmulas librescas, motivos retóricos y dramáticos, aquellos «quejas, lamentos, desconfianza, sabores y sinsabores, favores y desdenes» de la historia de Cardenio (1.23.219). Por lo demás, Cardenio había aprendido a contar, como dice, «en línea recta» y «en breves razones», palabras que le estimulan la memoria a don Quijote al ocurrírsele la mal narrada historia de Sancho sobre Torralba y Lope Ruiz «cuando no acertó el número de las cabras que habían pasado

<sup>1</sup> Cito por la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Martín de Riquer (Barcelona, Juventud, 1968).

<sup>2</sup> A la vez, Dorotea rechaza la posibilidad de someterse al lascivo don Fernando; el hecho es que Dorotea es mucho más que una mujer que se deja explotar por el poderoso aristócrata; es «muy señora de sus actos»; ver Francisco Márquez Villanueva, *Temas y personajes del «Quijote»* (Madrid, Taurus, 1975), 25.

el río, y se quedó la historia pendiente» (1.24.226). Cardenio insiste que quiere «pasar brevemente por el cuento de mis desgracias..., no dejaré por contar cosa alguna que sea importancia para no satisfacer del todo a vuestro deseo» (1.24.226-27). Empieza enfocándose el verdadero horror que había provocado su escape a las montañas, diciendo «Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos; mi desventura tanta...» (1.24.227). Emplea el pretérito histórico para amplificar la importancia del asunto: «A esta Luscinda amé, quise y adoré...» (1.24.227); y repite la estructura tripartita para subrayar en su narración aquella mismísima ocasión en que don Fernando por primera vez puso los ojos en Luscinda: «Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto» (1.24.230). Según Cardenio, él y Luscinda fueron destinados a pasar juntos la vida. Como en todos los demás cuentos, éste se gira en torno a la retórica de la expresión dramática: el momento climático en que Luscinda le da su mano a Fernando como legítima mujer y le dice «sí quiero» (1.27.270) es el momento definitivo del cuento que determina el desenlace<sup>3</sup>.

A fin de cuentas cabe preguntarse si Cervantes de verdad se mofa (o no se mofa) de la retórica romántica que «presta» para sus cuentos. Sin duda las antiguas formas literarias han dejado sus huellas en la concepción de los cuentos del *Quijote*, así como en la concepción de la historia del héroe. Toda la vasta tradición narrativa la reproduce Cervantes en la primera parte del *Quijote*, la cual sirve de un marco para sus cuentos interpolados y para la intervención de sus varios personajes. Los cuentos cervantinos ofrecen tanta diversidad genérica como los cuentos de los libros antiguos, pero Cervantes también les impone novedades. Cervantes juega levemente con su estilo; el lenguaje de Cardenio y Dorotea, por ejemplo, es a veces exagerado como el de los libros. Pero Cervantes también lo admira, pues estos cuentos están concebidos teniendo en cuenta su gran tradición literaria y el léxico de esta tradición. Por eso, el diálogo de estos personajes va más allá de la mera parodia.

Quizá el cuento cervantino del *Quijote* más sutilmente original por su sentido e intención es el de *El caballero del lago* (1.50), que inventa don Quijote en los capítulos finales para demostrar y para convencer.

Recordémonos las circunstancias: El retorno a la venta, la tertulia sobre la verdad de la literatura, la lectura del *Curioso impertinente*, las sorprendentes reuniones de los personajes de los cuentos intercala-

<sup>3</sup> Cardenio es gran conocedor del arte de narrar y del lenguaje literarios. «Cardenio ... is a creature of language whose existence rises on a background of written words. But a strong impression of depth of existence arises from his very activity as author, from the artifice with which he adorns his own past life, and also from his narrative's sudden confrontation with the history of Don Quixote». S. Jiménez Fajardo, «The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quixote I*», *Modern Language Notes*, 99 (1984), 221.

dos, incluso el de Zoraida y el Capitán — todos indagan de un modo profundo en la verdad y la mentira, y nos preparan para la reveladora aventura del caballero del lago y el debate entre don Quijote y los dos clérigos. Es un conflicto como los demás conflictos de esta primera parte, el cual trata, de un modo culminante y terminante, del tema unificador de la penosa realización de la verdad. La retórica del *Caballero del lago* está inspirada no sólo en los libros de caballerías sino también en el entusiasmo personal del artista que busca la justificación estética de su profesión y aun de su propia existencia. Ahora vale explicar este cuento como una experiencia artística.

La crítica ha visto la confrontación entre don Quijote y los clérigos como extensión del debate teórico del siglo dieciséis sobre el neoristolismo. Pero es más; es un examen profundo de la dinámica psicológica de don Quijote, cuya base es la imaginación. El hecho es que don Quijote jamás se había esforzado a demostrar la profundidad de su conocimiento de la caballería andantesca de un modo tan definitivo y persuasivo, manifestando los valores literarios que transformaron su propia vida. Armado con energía y entusiasmo, él le cuenta al Canónigo que su credo literario es una combinación de mito e historia. Además, don Quijote se remite al principio «ver es creer» porque el Canónigo demanda lo concreto: datos, hechos documentados, detalles que se encuentran en los libros históricos. La defensa de don Quijote la inicia declarando que los libros están impresos con la aprobación del Consejo Real, están leídos por los pobres y los ricos, viejos y jóvenes, y tienen la apariencia de la verdad porque nos cuentan del linaje, patria, y edad del caballero. En otras palabras, la retórica de la teoría literaria basada en la verdad empírica (aquella misma verdad que el primo-humanista confunde en el episodio de la cueva de Montesinos). Pero la verdadera contestación de don Quijote la lanza cuando muy irónicamente le recomienda al Canónigo que lea los libros para ver que le darán gusto, a pesar de que el Canónigo se había anunciado ya un gran conocimiento de la literatura caballeresca. Con este comentario, don Quijote ha desarmado al Canónigo, porque su recomendación implica que el Canónigo no había leído bien. Don Quijote le quita la fuerza del razonamiento al Canónigo ofreciendo una nueva posibilidad para la defensa de la literatura imaginativa: a saber, el gusto y el aspecto visual de la literatura, ideas asociadas con el vulgo<sup>4</sup>. Por consiguiente, el Canónigo no logrará apreciar la literatura si no deja que su imaginación la acepte o la reciba. Pero el táctico de don Quijote no es convencerle tanto como es manifestarle concretamente el gusto que ofrece la literatura. Narra el breve y mágico cuento del *Caballero del lago* demostrando los deleites inmediatos de aquella experiencia — los encantos y la belleza del arte caballeresco en sus aventuras subterráneas.

<sup>4</sup> Ver Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1970), 115-16.

Ahora, un poco de literatura comparada es necesaria para echar luz sobre la retórica y la inspiración artística del cuento de don Quijote. Entre otras cosas, *El caballero del lago* tiene que ver con la creación en sí; y entre las obras literarias más reveladoras de esta categoría, es, en mi opinión, el poema del poeta inglés John Keats, «La oda sobre una urna griega» (Ode on a Grecian urn), que delinea la experiencia misma de la creación. El poema tiene la misma función en la totalidad de la producción artística de Keats como tiene la historia del *Caballero del lago* en el *Quijote*. Las coincidencias resultan del intento de los dos de desentrañar los misterios del arte, su maravilla, su orden y su perfección.

El escenario de las dos obras evoca los sentidos de la vista y el sonido, y después van más allá de aquellos sentidos. Keats nos cuenta sobre la música de una zampoña de un joven y también nos cuenta sobre otra pequeña imagen de la urna en la cual un joven corre tras una amante. Pero la urna y sus imágenes son enigmáticas. En la 1ª estrofa el poeta hace dos preguntas sobre el silencio de la urna y sobre el significado de sus imágenes; después, él nota que la música que toca la figura de la urna no es música sensual — música oída — sino la no oída; el poeta señala lo eterno de las imágenes de la urna y expresa la paradoja que contienen estas imágenes. En la 5ª y última estrofa declara la imposibilidad de interpretarlas con sólo la razón: al final lo que le queda es la aceptación y el aprecio de su belleza como la única verdad.

El poema de Keats consiste más de una meditación sobre el propio misterio de la poesía que sobre el tema o sustancia del poema mismo, y así Keats se nos descubre el acto creativo. La urna existe fuera del tiempo humano y fuera del sentido humano. Desde el primer verso prevalece su misterio: «Su forma taciturna nos seduce, y nos prohíbe racionalizar», según dice (Thou silent form, dost tease us out of thought). Respondemos al poema dándonos cuenta de que solamente la imaginación puede comprender los secretos del arte, porque es facultad más alta que la mente racional. Concluye su poema Keats proclamando que el arte contiene una paradoja eterna y que la imaginación percibe estas verdades inexplicables, como la música no entendida (unheard melodies). La música que se exuda aquí, es imposible comprenderla la mente humana: «La música recibida por el oído es dulce, pero la que no lo es, es aun más dulce» (Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter); «sigue en adelante, pero no para el oído» (play on not to the sensual ear); «toque para la poesía sin sonido, nueva para siempre» (pipe to the spirit ditties of no tone, forever piping songs forever new). Las últimas palabras del poema llenan el hiato entre la belleza y la verdad: «La belleza es la verdad y la verdad es la belleza» (Beauty is truth, truth beauty). O sea, el secreto de la urna es en su belleza; la belleza es una verdad superior.

Ahora procederé con una comparación directa de las dos obras.

Las semejanzas entre el cuento de don Quijote y el poema de Keats provienen de su deseo de conocer íntimamente el éxtasis inherente en la creación estética, lo cual es más importante quizá que los acontecimientos o sustancia de las obras mismas. Keats describe una escena remota temporalmente que ve dibujada en la urna; don Quijote es un lector-testigo que describe lo que ve un caballero andante cuando está invitado a descender en un lago. Como Keats, don Quijote busca los criterios para la expresión artística y busca la perfección del arte en su orden y en su superioridad a la naturaleza: la urna de Keats es eterna y perfecta, y don Quijote trata de llevar el arte visualmente muy cerca del Canónigo cuando le dice que el caballero se encuentra en un prado «más perfecto que los campos elíseos», cuyo cielo es «más transparente» y cuyo sol luce «con claridad más nueva» (1.50.500). La fuente que encuentra allí abajo en el lago, como la urna de Keats, ha sido amoldada por el artista — no por la naturaleza; dice Cervantes que la fuente está hecha de «una variada labor, de manera que el arte imitando la naturaleza parece que allí la vence» (1.50.500). Pero el tema del arte que domina a la naturaleza forma solamente una porción de toda la gama de las comparaciones posibles entre el poema y el cuento. Además, los sonidos existen en una esfera conocida solamente por la imaginación, que lleva al hombre a la comprensión más profunda de los fenómenos universales: «¿Cuál será oír la música que en tanto que come suena, sin saberse quién la canta ni adónde suena?» se pregunta el narrador-testigo (1.50.501); en Keats, el «sweet untutored melody» (la dulce armonía no manejada).

El enfoque de las dos obras se concentra en el estado de mente de los autores. En las dos obras, el poeta, maravillado por su creación, se esfuerza hacia la comprensión de la visión extática (que proviene desde dentro de sí). Como el poema de Keats, *El caballero del lago* termina con interrogativos. Lo llevan al caballero a una habitación suntuosa, y después termina la narración con una serie de preguntas para expresar la maravilla de la escena suspendida.

El arte es comprensible sólo cuando se deja que la imaginación supere a los sentidos y al intelecto. Don Quijote, al invitar a otros a dejar inspirarse por este cuento y al pedir al Canónigo que se deje conocer los deleites del arte de este cuento, también se pregunta a sí mismo qué misterio está escondido en el castillo. El papel de Keats es igual en su poema. Por consiguiente, el poeta y el narrador son funciones de la experiencia — la experiencia de crear.

He intentado en esta comunicación subrayar el estilo y la sustancia de algunos de los cuentos de la primera parte del *Quijote*, su argumentación, la técnica narrativa de los personajes, y su poder de convencer. Y sobre el cuento de don Quijote, he insistido en el dramatismo de la experiencia atrística y la retórica de lo misterioso y lo sobrenatural.

Como Cervantes ha incorporado la retórica del cuento romántico se había servido de su retórica para desentrañar el misterio de la creación artística y así, al final, las comparaciones fáciles y pertinentes, creo, entre Cervantes y el poeta inglés.

PURIO GENTMAN

TU TIENES AHORA EL INGENIO  
COMO EL QUE SIEMPRE TIENEN LOS MOROS

ACERCA DE LA ARGUMENTACIÓN PREMEDIADA  
EN EL DISCURSO DE LOTARIO QUIJOTE, I, 31

Lotario alude en su discurso a los argumentos premeditados que se utilizan habitualmente para fundamentar las proposiciones de la religión y a los que acudían, en general, tanto cristianos como musulmanes y judíos.

Es sorprendente para el investigador moderno encontrar tal abundancia de pruebas, demostraciones, contradicciones y refutaciones en la literatura teológica y filosófica de gran parte de la Edad Media y más sorprendente aún descubrir que tales argumentos se prolongaron, con variaciones, hasta bien entrada la modernidad. El hombre premoderno, aparentemente, y desde una temprana infancia se ve obligado a un racionalista implacable que se esfuerza por fundamentar y establecer sobre bases firmes cada una de sus creencias, en los terrenos más alejados y distantes de toda comprensión empírica o de toda sistematización matemática. Insuperable, en estos casos, respecto a cualquier problema, religioso o social, pero también tan natural a los seres humanos de la forma más sencilla, el hombre intenta llegar a comprender, desde la mentalidad actual, el hecho, históricamente innegable, de que estos argumentos tenían una conveniencia para la cultura misma de la vida universitaria y de la investigación académica. Desde diversos, distintos puntos de vista, enfoques opuestos, pero todo sobre la base común que nadie podía en duda, formada sobre la convicción de la importancia de las argumentaciones como fundamento de la verdad.

Lotario no había aparecido la «doctrina morética cartesiana» (1167) y Keats no había publicado la *Crítica de la razón pura* (1781) con sus objeciones al uso indiscriminado de la razón, por lo cual el hombre que vivió entre los siglos XIII y XVII estaba todavía empapado de argumentos implícitos que le predicaban a recibir esas demostraciones como los exponentes más elevados del saber.

Tiempos, entonces, de indagar cuáles eran los supuestos y cuáles los que conferían fuerza a las argumentaciones, y en el caso de Keats de intentar, una vez más, comprender cómo y de qué forma operaban estos argumentos y cómo.

En primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponen un... El primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponen un... El primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponen un...

En primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponen un... El primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponen un...

PEDRO GELMAN

TU TIENES AHORA EL INGENIO COMO EL QUE SIEMPRE TIENEN LOS MOROS

ACERCA DE LA ARGUMENTACIÓN PREMODERNA EN EL DISCURSO DE LOTARIO, QUIJOTE, I, 33

Lotario alude en su discurso a los argumentos probatorios que se utilizaban habitualmente para fundamentar las proposiciones de la religión y a los que acudían, en general, tanto cristianos como musulmanes y judíos.

Es sorprendente para el investigador moderno, encontrar tal abundancia de pruebas, demostraciones, contrapuebas y refutaciones en la literatura teológica y filosófica de gran parte de la Edad Media y más sorprendente aún descubrir que estos métodos se prolongaron, con variantes, hasta bien entrada la modernidad. El hombre precartesiano, aparentemente, y desde una primera lectura se nos aparece como un racionalista implacable que se esfuerza por fundamentar y establecer sobre bases firmes cada una de sus afirmaciones, en los terrenos más alejados y distantes de toda comprobación empírica o de toda axiomatización matemática. Instrumenta la razón con respecto a cualquier problema, religioso o moral, pero también físico-natural o psicológico, de la forma más extraña e insólita. Resulta difícil llegar a comprender, desde la mentalidad actual, el hecho, históricamente innegable, de que estos argumentos tenían eco, convencían, eran la esencia misma de la vida universitaria y de la investigación académica. Había disputas, distintos puntos de vista, enfoques opuestos, pero todo sobre la base común que nadie ponía en duda, formada sobre la convicción de la importancia de las argumentaciones como fundamento de la verdad.

Todavía no había aparecido la «duda metódica cartesiana» (1637) y Kant no había publicado la *Crítica de la razón pura* (1781) con sus objeciones al uso indiscriminado de la razón, por lo cual, el hombre que vivió entre los siglos XIII y XVII estaba todavía empapado de ciertos supuestos implícitos que le predisponían a recibir esas demostraciones como los exponentes más elevados del saber.

Tratemos, entonces, de indagar cuáles eran los supuestos culturales que conferían fuerza a las argumentaciones, y en el caso concreto de Lotario, intentemos comprender cómo y de qué forma disputaban cristianos y moros.



En primer lugar, los argumentos en general. Estos presuponían un tejido de vivencias, valoraciones y expectativas propias de un clima cultural hoy ya desaparecido y en ese clima cabe destacar como convicción indubitable la posibilidad de conocer, experimentar o vislumbrar algo con respecto a un mundo de realidades trascendentes, transempíricas o extrasensoriales.

Todo lo que el moderno remite a la fe y a la conciencia de cada uno, el premoderno lo consideraba como objeto de ciencia y de ciencia en el sentido más estricto.

Ahora bien, hay que aclarar que junto a esta convicción, más o menos clara, se adherían una serie de principios implícitos, adyacentes y complementarios. No por el hecho de admitir un mundo de seres sobrenaturales, de fuerzas, acciones e interacciones de orden transempírico, el antiguo aceptaba cualquier delirio, ilusión o locura como auténtico intercambio con el mundo invisible.

Había toda una serie de normas que permitían distinguir lo que se consideraba como un auténtico conocimiento del más allá y el engaño o el error, y a este fin concurrían precisamente los argumentos y las demostraciones, los cuales se basaban en un conjunto de premisas que pocas veces se explicitaban. Aceptadas las premisas, se seguían lógicamente las conclusiones.

Mencionemos algunas de ellas:

- 1 - Para el premoderno era obvio que el universo como totalidad formaba una unidad armónica y perfecta. Todo tenía sentido, porque todo se interconectaba en un Ser Absoluto que lo había previsto con infinita sabiduría. El universo era «cosmos» y no «caos» y cuando el caos, el mal, la enfermedad, asomaba en alguna parte, se trataba sólo de una sombra que se armonizaba con la luz, era la oscuridad necesaria para la belleza del cuadro total.
- 2 - En consecuencia, para esa opción cultural, no existía el mero azar, el acaso, el absurdo. Se presuponía un sentido oculto detrás de las cosas y en el fondo, todo lo existente era la manifestación de un lenguaje misterioso a través del cual se revelaba el mundo invisible.
- 3 - Finalmente, también era obvio que todo lo existente tenía un carácter simbólico y que aún las palabras y en especial las de los libros sagrados, reflejaban sentidos ocultos y secretos profundos.

Hasta aquí tenemos esbozado aquello que compartían todos los hombres de la época, cualquiera fuera su religión, y su versión más clara la encontramos en las tres variantes de la escolástica, cristiana, musulmana y judía. Basta comparar los textos de Santo Tomás con los de Averroes y Maimónides.

Veamos ahora las diferencias. El discurso de Lotario alude, en primer lugar, a la escolástica cristiana que después de pasar por un período de decadencia, había reflorado con gran fuerza en los siglos

XVI y XVII. En ella, las argumentaciones habituales para justificar y fundamentar las proposiciones de la fe, eran de tres tipos; (Sorprende la precisión con que los enuncia Cervantes): 1 - «... las acotaciones de la Santa Escritura»; 2 - las «razones que consisten en especulación del entendimiento»; 3 - las que van fundadas en «artículos de fe». Sin embargo, no servían para convencer a los moros.

Veamos porqué:

- 1 - Las acotaciones de la Santa Escritura. Arabes, judíos y cristianos compartían un buen número de textos sagrados. Las tres religiones admitían la verdad del Antiguo Testamento. Los musulmanes también consideraban como verdaderos los textos del Nuevo Testamento, y la persona de Jesús como la de un gran profeta, con la diferencia que encontraban en el Corán la culminación plena de la verdad y el rechazo de los errores de interpretación que para ellos habían cometido tantos judíos como cristianos. Para un musulmán, el punto de diferencia con los judíos radicaba en la actitud frente a Mahoma quien había restituido en su plenitud original la verdadera religión «abrahámica», según su punto de vista. La diferencia con los cristianos se vinculaba con los dogmas de la Trinidad y la Encarnación. La unidad de Dios, principio fundamental en el Islam, no podía incorporar la idea de una Trinidad; Jesús tenía una misión divina, pero no era la encarnación de la divinidad. Estas cuestiones debían ser sanjadas por los textos sagrados considerados como palabra de Dios e infalibles; pero la dificultad se planteaba en el plano hermenéutico. Los mismos textos eran interpretados de distinta manera por cada una de las religiones. Así, por ejemplo, cuando los cristianos argumentaban con los textos del Evangelio en los cuales Cristo se iguala a sí mismo al Padre Celestial y utiliza un lenguaje que lo coloca en las condiciones de absolutez de una persona divina, «los moros» respondían que se trataba de textos metafóricos que no debían ser tomados a la letra.
- 2 - Tampoco servían «las razones que consisten en especulación del entendimiento». Aquí podían entrar las argumentaciones de tipo platónico, neo-platónico o aristotélico. Todas las escolásticas abrevaron en las obras de los grandes filósofos griegos. Pero, en este plano, también había diferencias en la interpretación. Baste mencionar las polémicas entre averroístas y tomistas sobre el alma humana, la creación del mundo o la doble verdad, todas basadas en comentarios a los mismos textos de Aristóteles y que se extendieron desde la Edad Media hasta el Renacimiento.
- 3 - Los «artículos de fe» eran las proposiciones explícitamente definidas por la Iglesia por medio de la autoridad papal o por algún Concilio Ecuménico; obviamente no servían para disputar con los mahometanos. En el fondo, se podría decir que el principio antecedente que guiaba todas las discusiones y que constituía la matriz

lógica de todas las conclusiones, era el postulado de la identidad cultural que cada uno defendía con todo rigor.

Lotario menciona entonces las «demonstraciones matemáticas» «que no se pueden negar», como, por ejemplo, el teorema de la sustracción de igualdades, que traen — dice — «ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables...».

¿Demostraciones matemáticas para persuadir a los moros de las verdades de la religión? Parece un sin sentido. Pero, tratemos de ubicarnos en la época. Así como en el siglo XVI refulgieron los tres tipos de argumentaciones de la neo-escolástica, así también y al margen de la escolástica, se venía desarrollando desde la Edad Media para adquirir máxima divulgación en el Renacimiento, otro tipo de argumentaciones cuyas raíces históricas se hundían en el pitagorismo, el hermetismo y la cábala y no directamente en los grandes filósofos del helenismo (sin negar los intercambios e influjos indirectos).

Esta línea de pensamiento que ha sido llamada de la «filosofía oculta», tuvo gran difusión en los siglos XVI y XVII, especialmente en Italia y cuenta entre sus principales representaciones a Nicolás de Cusa, Pico della Mirandola, Cornelio Agripa y Marsilio Ficino, todos lejanamente influenciados desde la Edad Media por los escritos de Raimundo Lulio.

Lo común a estos autores es que abandonan la forma de exposición tradicional de la escolástica, aunque comparten con ella un buen número de supuestos implícitos a toda la antigüedad: orden y unidad del universo, armonía de los opuestos, relaciones analógicas entre los distintos estratos del ser, energías y fuerzas invisibles, relaciones mágicas entre los objetos más distantes. Con la diferencia que mientras estos principios estaban vigilados y controlados en la escolástica por la triple limitación de los textos de la Escritura, los argumentos racionales y las definiciones de los Concilios, ahora aparecen a plena luz, sin controles, como una explosión de pensamiento que intentaba llevar a una síntesis todas las ideas de la antigüedad en sus raíces más lejanas y unir todas las creencias y religiones.

Así, por ejemplo, Raimundo Lulio, mucho antes del Renacimiento, dedicó toda su vida a la construcción de un sistema de relaciones y correspondencias entre los aspectos más dispares de la realidad, uniendo la teología con la medicina, el derecho, la física, etc. por medio de letras y figuras geométricas. Lulio estaba convencido que con este sistema podía convencer a los musulmanes de las verdades del cristianismo, que era de fácil intelección e irrefutable, por lo cual, incluso, llegó a escribir varios libros en idioma árabe y viajó numerosas veces a África para discutir con los mahometanos. Las ideas lulianas repercutieron posteriormente en Nicolás de Cusa, Pico della Mirandola, Cornelio Agripa y Marsilio Ficino, principales representantes de las ideas del Renacimiento.

Entre las obras de Pico, encontramos las famosas «Conclusiones», conjunto de 900 tesis propuestas para poner a discusión en una reunión proyectada que pretendía congregar a los mayores sabios de las tres religiones monoteístas y que nunca se llevó a cabo. Estaba convenido que sus tesis que combinaban la Cábala, la numerología pitagórica, el hermetismo y la magia con las verdades fundamentales de la religión, podían alcanzar un consenso universal y terminar con todas las disputas. En uno de los capítulos incluía 74 tesis agrupadas como cuestiones «a las que podía responder por números». Entre ellas figuraban preguntas tales como: 1 - Si existe Dios. 2 - Si Dios es infinito, etc. La cuestión 40 — pretendía resolver por números el problema de la Trinidad.

Pero el autor que puso mayor énfasis en las demostraciones matemáticas fue Nicolás de Cusa. Volvamos a la pregunta: ¿Cómo y de qué forma podían proponerse demostraciones matemáticas para las doctrinas de la religión?

La respuesta la encontramos en la obra más difundida del cusano «La Docta Ignorancia». Cusa comienza por afirmar en el capítulo I que todo «saber es ignorar» y mucho antes de Descartes nos hace ver que en toda investigación seria, lo cierto se une en igual proporción a lo incierto. Por lo cual — dice — «... tanto más docto será cualquiera cuanto más se sepa ignorante».

Nos encontramos con un espíritu nuevo y distinto al de la tradición medieval que deja de lado las engorrosas y complejas argumentaciones escolásticas. Pero, curiosamente, no las reemplaza por el ejercicio conjunto de racionalismo y empirismo que se afirmarán recién dos siglos más tarde, sino por la analogía matemática que aplica en primer lugar a Dios y a las doctrinas de la religión.

«En este primer libro intentaré inquirir — dice — *incomprendiblemente, por encima de la razón humana, este máximo* (es decir, Dios) *en que se cree por la fe...*» (Capítulo II). Abordará los temas de la Unidad y la Trinidad Divina, los atributos de Dios, el universo creado, la Encarnación y Redención, etc., siempre a partir de la analogía matemática.

Se preguntará, entonces, ¿porqué habiendo dejado de lado la razón escolástica recurre a las matemáticas? La respuesta de Cusa es que es el único camino adecuado a la «docta ignorancia», pues «... *el entendimiento, que no es la verdad, no comprende la verdad con exactitud...*» (Capítulo III) y entonces lo divino «... *no es posible alcanzarlo de otra manera que incomprendiblemente*» (Capítulo IV). Y esto, por medio de la cantidad, pues siendo Dios la cantidad absoluta, el Máximo, el Infinito, sólo puede ser representado por el número y las figuras geométricas. Por este camino podemos hacernos una idea remota de aquéllo que sobrepasa a todo entendimiento. «*Por encima, pues, de todo discurso racional — afirma — vemos incomprendiblemente que la absoluta maximidad es infinita...*» (Capítulo IV).

Podemos vislumbrar en algo qué significaba una demostración matemática de las cosas divinas para un hombre de aquellos tiempos. Era una analogía, una ejemplificación, la única adecuada para comprender de modo incomprensible.

Obviamente, la mera analogía podía tener eco porque se fundaba en uno de los supuestos fundamentales del pensamiento premoderno. Si en los números y en las figuras aparecía alguna semejanza con las cosas divinas, esto no se debía al mero azar, no era una arbitrariedad caprichosa, sino que reflejaba misteriosamente aquello que es más oculto e invisible. Por eso, concluye el cusano afirmando que el número es la garantía de «... *discreción, orden, proporción y armonía de todas las cosas*» (Capítulo V).

Sin embargo, sabemos que los moros tampoco se convencían con estos argumentos. Eran analogías que sólo podían reforzar la fe del que ya la tenía. Las diferencias culturales eran tan fuertes que por encima de muchos puntos en común era imposible todo acuerdo. Así concluye Lotario, diciendo que «... *no basta nadie con ellos a persuadirles las verdades de mi sacra religión*».

Pasaron los siglos y llegó la era cartesiana y la «*Crítica de la Razón Pura*». De allí en adelante todas las argumentaciones antiguas cayeron en el descrédito porque no se basaban en la experiencia sensible y no se construían sobre la evidencia. Sin embargo, el ideal de un saber sin supuestos, de una certeza absoluta e indubitable, también quedó en el camino. Hoy, después del Teorema de Gödel, del Principio de indeterminación de Heisenberg, del desarrollo del probabilismo y del método hipotético-deductivo, sabemos que es imposible pensar sin supuestos, sin partir de algunas hipótesis que no son demostrables. Estamos, quizás, en una nueva etapa de la «docta ignorancia» y los científicos, los sabios de nuestro siglo, saben que aún partiendo de la experiencia sensible, no tenemos verdades absolutas y necesarias, sino cierta probabilidad de verdad sujeta a refutación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Frances A. Yates, *Ensayos Reunidos, I. Lulio y Bruno*, F.C.E., México, 1990.  
 —, *La Filosofía Oculta en la época Isabelina - 1ª parte*. La filosofía oculta en el Renacimiento y la Reforma; F.C.E., México, 1992.  
 Jean Pic de la Mirandole, *Oevres philosophiques*, P.U.F., París, 1993.  
 Marsile Ficini, *Commentariolus in Symobola Pythagorae* (ed. P.O. Kristeller), París, 1957.  
 E. Garin, *G. Pico della Mirandola*, Firenze, 1937.  
 P.O. Kristeller, *Renaissance concepts of man and other essays*, New York, 1972.  
 Pico della Mirandola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas*, Obelisco, Barcelona, 1982.  
 Cornelio Agripa, *Filosofía Oculta*, Kier, Bs. As., 1978.  
 Nicolás Cusa, *La Docta Ignorancia*, Hyspamérica, Bs. As., 1984.  
 Etienne Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, París, 1948.  
 Klimke-Colomer, *Historia de la Filosofía*, Labor, Madrid-Barcelona, 1953, Libro Octavo, Pag. 344 (La neo-escolástica).

En la línea de Investigación Psiquiátrica que de un modo sistemático y a través de una metodología clínica, psicológica y psicopatológica venimos realizando de Cervantes y su obra como modo de explicación a un pensamiento íntimo del autor, motor de sus experiencias humanas — verdadera biografía — y de la psicología de los siglos XVI y XVII — auténtica explicación psicosociológica —, hoy nos proponemos la descripción y estudio de otro de los personajes novelados. Este será «El Curioso Impertinente». Sin olvidarnos de que cada uno de los individuos de la intranovela lleva algo de la impronta cervantina, en contra o a favor. Y es que están tomados de la realidad, de su experiencia vivida y de su ya sabida curiosidad y sentido de la observación. No echemos en el olvido sus lecturas, punto y seguido que apostillan sus personajes. Incluso los desacuerdos y olvidos de Cervantes, con sus criaturas noveladas hablan callando Cervantes.

JOSÉ MANUEL BAILÓN BLANCAS

UN MODELO DE DEPRESIÓN NEURÓTICA EN LA OBRA DE CERVANTES: *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

En la línea de Investigación Psiquiátrica que de un modo sistemático y a través de una metodología clínica, psicológica y psicopatológica venimos realizando de Cervantes y su obra como modo de explicación a un pensamiento íntimo del autor, motor de sus experiencias humanas — verdadera biografía — y de la psicología de los siglos XVI y XVII — auténtica explicación psicosociológica —, hoy nos proponemos la descripción y estudio de otro de los personajes novelados. Este será «El Curioso Impertinente». Sin olvidarnos de que cada uno de los individuos de la intranovela lleva algo de la impronta cervantina, en contra o a favor. Y es que están tomados de la realidad, de su experiencia vivida y de su ya sabida curiosidad y sentido de la observación. No echemos en el olvido sus lecturas, punto y seguido que apostillan sus personajes. Incluso los desacuerdos y olvidos de Cervantes, con sus criaturas noveladas hablan callando Cervantes.

Por otra parte, la intranovela está intercalada en un pasaje novelado, e inmerso éste en otra novela como será *Don Quijote de la Mancha*. Y puede ser que sea — lo aparente es introito de lo real — un modo de publicar algo, que se pueda presumir por su autor, que no verá la luz de otro modo y manera. No deja de ser al mismo tiempo un descanso en el camino quijotesco. Cuando Cervantes escribe la primera parte de la obra que, bien llevaba trazas de quedarse en novela corta, como piensan algunos eruditos o, menos bien, tuviese que pensar su autor cómo se iba a resolver la trama aventurera de su hidalgo Quijano.

Leamos la novela:

En Florencia vivían «dos amigos», a los que llamará — a los que llamaban — «los dos amigos...». Estos, jóvenes de la misma edad, llevaban por nombres Anselmo y Lotario.

Anselmo, desde el comienzo de la novela es descrito por sus inclinaciones a los «pasatiempos amorosos»; mientras que los gustos de Lotario son «los de la caza».

Anselmo, con su principal actuación nos está proyectando la necesidad de autoafirmación sexual masculina, mientras que Lotario encauza su agresividad hacia las artes cinégeticas y venatorias. La

En la línea de Investigación Psiquiátrica que de un modo sistemático y a través de una metodología clínica, psicológica y psicopatológica venimos realizando de Cervantes y su obra como modo de explicación a un pensamiento íntimo del autor, motor de sus experiencias humanas — verdadera biografía — y de la psicología de los siglos XVI y XVII — auténtica explicación psicosociológica —, hoy nos proponemos la descripción y estudio de otro de los personajes novelados. Este será «El Curioso Impertinente». Sin olvidarnos de que cada uno de los individuos de la intranovela lleva algo de la impronta cervantina, en contra o a favor. Y es que están tomados de la realidad, de su experiencia vivida y de su ya sabida curiosidad y sentido de la observación. No echemos en el olvido sus lecturas, punto y seguido que apostillan sus personajes. Incluso los desacuerdos y olvidos de Cervantes, con sus criaturas noveladas hablan callando Cervantes.

JOSÉ MANUEL BAILÓN BLANCAS

UN MODELO DE DEPRESIÓN NEURÓTICA EN LA OBRA DE CERVANTES: *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

En la línea de Investigación Psiquiátrica que de un modo sistemático y a través de una metodología clínica, psicológica y psicopatológica venimos realizando de Cervantes y su obra como modo de explicación a un pensamiento íntimo del autor, motor de sus experiencias humanas — verdadera biografía — y de la psicología de los siglos XVI y XVII — auténtica explicación psicosociológica —, hoy nos proponemos la descripción y estudio de otro de los personajes novelados. Este será «El Curioso Impertinente». Sin olvidarnos de que cada uno de los individuos de la intranovela lleva algo de la impronta cervantina, en contra o a favor. Y es que están tomados de la realidad, de su experiencia vivida y de su ya sabida curiosidad y sentido de la observación. No echemos en el olvido sus lecturas, punto y seguido que apostillan sus personajes. Incluso los desacuerdos y olvidos de Cervantes, con sus criaturas noveladas hablan callando Cervantes.

Por otra parte, la intranovela está intercalada en un pasaje novelado, e inmerso éste en otra novela como será *Don Quijote de la Mancha*. Y puede ser que sea — lo aparente es introito de lo real — un modo de publicar algo, que se pueda presumir por su autor, que no verá la luz de otro modo y manera. No deja de ser al mismo tiempo un descanso en el camino quijotesco. Cuando Cervantes escribe la primera parte de la obra que, bien llevaba trazas de quedarse en novela corta, como piensan algunos eruditos o, menos bien, tuviese que pensar su autor cómo se iba a resolver la trama aventurera de su hidalgo Quijano.

Leamos la novela:

En Florencia vivían «dos amigos», a los que llamará — a los que llamaban — «los dos amigos...». Estos, jóvenes de la misma edad, llevaban por nombres Anselmo y Lotario.

Anselmo, desde el comienzo de la novela es descrito por sus inclinaciones a los «pasatiempos amorosos»; mientras que los gustos de Lotario son «los de la caza».

Anselmo, con su principal actuación nos está proyectando la necesidad de autoafirmación sexual masculina, mientras que Lotario encauza su agresividad hacia las artes cinégeticas y venatorias. La

energía psíquica — en términos generales — se diversifica en dos diferentes caminos. Son modos de actuación distintos; y la diferencia está (hablamos en una primera impresión de aproximación clínica) en que Anselmo se inclina hacia la perduración de la vida y Lotario hacia la destrucción de la misma, marcándonos en esa dualidad el encauzamiento del Eros y Thanatos.

Anselmo se dice enamorado: está «perdido de amores» por una joven «principal y hermosa». Y cómo no, consulta con Lotario, «sin el cual ninguna cosa hacía». Y ya con esta segunda premisa se nos está diciendo la patente inseguridad del joven Anselmo, que trueca en seguridad una vez consultado su amigo Lotario. Será así Lotario quien llevará la embajada y petición de matrimonio a casa de la mujer escogida. Fruto de sus gestiones con los padres de la novia, será el casamiento de la joven Camila con Anselmo.

Sigamos líneas: ya tenemos matrimoniados a Camila y Anselmo. El amigo soltero Lotario, hace el distanciamiento conveniente a la nueva situación para respetar la intimidad de los esposos. Deberá dejarlos solos; pero Anselmo, en su nuevo estado, siente la inestable y falsa seguridad, ya puesta de manifiesto con anterioridad, y nota la ausencia de la compañía de su amigo Lotario. E incluso se quejará a él en afirmación de algo que demuestra su clara inmadurez; pues viene a decirle, que si hubiera sabido que el matrimonio iba a separarlos, como íntimos amigos, «Jamás lo hubiera hecho». Le sigue recordando, casado a soltero, las estrechas uniones que mantienen ambos por su aprecio y hermandad, y su descripción, de esta amistad íntima, presenta un cierto colorido de ambigüedad sexual latente, si no fuese porque entendemos que hablamos de un individuo inmaduro, y éste es el personaje-personalidad de Anselmo, necesitado de la seguridad y autoafirmación de otra persona de igual o diferente sexo, en éste nuestro caso la figura de Lotario. Pero además es, por la descripción novelada cervantística, un filotímico — necesitado de afecto —. Por otra parte, la seguridad que tenía que haberle proporcionado de algún modo el matrimonio, se vuelve inseguridad. Porque este suceso capital, a su vez es una responsabilidad más para Anselmo y por tanto una crisis humana más a superar, en vez de todo lo contrario.

Camila no es, excepto al final de la novela — o es, pero las normas educativas no se lo dejan demostrar —, una mujer impositiva y resuelta, y a la vez capaz de utilizar las sutilezas y mano izquierda en sus actuaciones; sino una joven con las claves necesarias para ser una buena esposa y perfecta casada para las exigencias del XVI y XVII. Pero tampoco llega a ser — y la problemática episódica se refleja en el principio del matrimonio — una excelente amiga y compañera de su marido. Más tarde hubiera sido una buena madre — ¿qué pudo pasar? —, que esto no llegó a serlo. Y con los años podría haberse despertado en ella una inteligencia consejera del esposo inseguro, si a la larga hubiesen brotado también en ella los sentimientos

de conservación y protección hacia el marido como parte de la familia que se formase con los futuros hijos, y aun sin ellos en caso de esterilidad.

En el ahora, de la novela, y en el principio de la vida matrimonial, el sentimiento de matriarcado, capaz de dar seguridad y continuidad a la célula familiar, no sólo no existe, sino que podría resultar incluso negativo y restar aun más seguridad a Anselmo. Pero siendo Anselmo como describimos, estaba pidiendo a gritos esa actuación maternal y decisoria.

Lotario, seguro de sí y siempre a gusto con la compañía del joven matrimonio, vuelve al domicilio de su amigo Anselmo y a sus acostumbradas visitas. Aun con todo impone sencillas normas de juego, lógicas y como defensa de la honra e intimidad de los recién casados: yendo a visitar a la pareja, pero lo necesario para no caer en lo que él mismo pediría para sí, sin que resulte anormal. Sus encuentros se adaptarán a reuniones cortas y en plazos largos. Tenía este Lotario, recordémoslo, «bondad y valor», no lo olvidemos.

Volviendo atrás, se nos comunicaba del carácter de Anselmo las tendencias a ser enamorado. Y esto es lógico que fuese así, porque necesita a la mujer como reafirmación. Con el psicologismo explicativo de: Si soy aceptado por el sexo contrario es que soy más hombre. Si lo pudiese yo o alguien dudar, ellas, las mujeres, lo confirman. Fórmula que nosotros exponemos en sus diferentes grados, y que llevada al donjuanismo es inseguridad sexual por inmadurez con sentimiento de castración. Y el individuo afecto de dicha fórmula psicológica, se siente seguro tras la seguridad precaria del tiempo de aceptación por parte de la mujer, que más tarde el sujeto conquistador desecha, para buscar otro objeto sexual y nuevamente autoafirmación masculina.

Una vez casado Anselmo, podríamos presumir su maduración al respecto. Pero aparece allí un dato más de la inseguridad, no sólo en la esfera descrita; yendo más allá cuando el infantil — véase a través de sus mecanismos defensivos a Anselmo — e inmaduro, intenta del amigo Lotario tome funciones de casado con Camila, si además le recuerda lo que aconseja el mismo Lotario: «que tenían necesidad los casados de tener cada uno un amigo, que le advirtiese de los descuidos que en su proceder hubiese...». Luego está claro el cometido: que siendo el papel de casado para Anselmo, quiere y necesita de algún modo traspasarlo a Lotario por falta de seguridad en poderlo cumplir. Y cómo así, si se plantease algún problema, su otro ego, el seguro Lotario «fácilmente pondría remedio». Cervantes insinúa lo que desea Anselmo.

Lotario, a pesar de las larvadas insinuaciones — para él y para nosotros inquisiciones claras — de modo no consciente en Anselmo, sigue imponiendo un distanciamiento; pues es normal en Lotario, maduro y seguro, como su clara y rotunda actuación muestra en la novela.

Pero... «sucedió...» que un día que van los dos amigos conversando, Anselmo va a confesar unos trastornos, que son a su vez cristalizaciones de la angustia, y que se darán en un tipo de personalidad neurótica y en un momento subdepresivo, de características endógenas.

Primero, Anselmo comenta a su amigo que tiene todo lo que se podía desear, en la época histórica en que queda datada la novela: buenos padres, bienes de fortuna, un buen amigo y una buena esposa. Pero antes ha añadido de modo narcisista y en primer lugar: «... no con mano escasa los bienes, así los que llaman de naturaleza...». Dato a reseñar: cómo se miró en el espejo del agua Narciso, y cómo esto es un eslabón más de su personalidad. Y abriendo el corazón a Lotario, nos comunica a nosotros su situación de disestar y malestar consigo mismo: «Pues con todas estas partes, que suelen ser el todo...» — y subrayamos *el todo* dicho por él mismo — «con que los hombres suelen y pueden vivir contentos...». Se preguntará el por qué, para confesar plenamente que «... vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo...».

Y paremos, pues «despechado» y «desabrido» lo podremos tomar, sin hacer fuerza, por malestar interior — disestar —. Pero es que, además, el verbo Despechar tiene los significados de: dar pesar; causar indignación, furor o desesperación. Y el despecho como tal es una malquerencia nacida en el ánimo, por desengaños sufridos en la consecución de los deseos o en los empeños de la vanidad. Así viene del latín «despectus»: menos aprecio.

Anselmo, nuestro personaje estudiado no tiene motivos, puesto que antes de comunicar estas sensaciones vitales ha confesado a Lotario tener «todo» lo que se puede pedir a la vida. Es así claro que se menosprecia y menos-aprecia a sí mismo y, aparte de esto, algo le pesa, por lo que tiene pesar.

Por otro lado, «desabrido» es carecer de gusto, apenas tenerlo o tenerlo malo.

Dejando a novelado y novela, nunca son normales estas actitudes. Son expresión de infantilismos psicológicos o insatisfechos crónicos, que desean sin saber la realidad del deseo por cantidad o cualidad del mismo. Se da igualmente en inseguros de sí mismos con situación subdepresiva crónica, y no los confundiremos con aquéllos que forman parte de la llamada Psicopatía Depresiva.

Recordemos, pero es otro cantar, a los resentidos y trepadores (Síndrome del Resentido y del Ambicioso Trepador).

Veamos qué ocurre en Anselmo:

Que en un principio se nos diga «perdido de amores»; vaya, se case y el joven Anselmo pierda todos los gustos, no es lógico o está enfermo. No olvidaremos las crisis subdepresivas posmatrimoniales, que sólo son fruto de la adaptación a la nueva vida en pareja, y esto no se asemeja en nada a nuestro caso.

Se nos sigue apuntando para el diagnóstico: «porque no sé de qué

días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera de uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y...». Esto es así, algo extraño, como un algo que aparece de rondón y se incrusta y adueña del pensamiento de nuestro, desde y sólo por esto, enfermo. Y que a él mismo le parece raro. Que le «fatiga» por lo repetitivo de la angustia, pues le «aprieta». No sabrá decirnos desde cuando; y es que ese algo se ha ido imponiendo al hilo de su normal pensamiento y no es a su vez nada lógico que piense lo que piensa. El tal artefacto psicológico, cristalización de la angustia en formación anancástica, es «tan fuera de uso común de otros...». Aparte de que, por lo absurdo, no le parece ni propio: «yo me maravillo de mí mismo». Es más, como en toda depresión neurótica, aparecen síntomas fóbicos y síntomas obsesivos, y aquí son principalmente los síntomas obsesivos los que se comunican al lector, por tratarse de cristalizaciones angustiosas obsesivas. Podemos tachar a Anselmo de personalidad obsesivo-compulsiva. La angustia y la sintomatología se unen así en un cuadro único; aparte de ello, existe un fondo endotímico alterado.

Por otro lado, dichos pensamientos culpabilizan aún más, en su ya malestar, al paciente que lo padece. Y decimos *en su ya disestar* — no estar bien consigo mismo —, porque este tipo de personalidades sienten la culpa, por su misma estructura psicodinámica profunda, como algo inherente a ellas y, por lo mismo, Anselmo confiesa: ... «me culpo y me riño a solas...». Con todo, le es imposible retirar de la cursiva del pensamiento el objeto-obsesión extraño y patológico aunque lo intenta, cuando confiesa que él hace lo imposible para «callarlo y encubrirlo con mis propios pensamientos». Luego es claro que dicho pensamiento patológico no podrá ser dominado por y con sus defensas psicológicas. Es así extraño, absurdo, y su evitación le angustia nuevamente, estando condenado a repetir su representación en el curso del pensamiento, pues si lo evita crecerá la angustia. Y si decíamos que son a su vez las obsesiones síntomas angustiosos, se nos cierra un círculo vicioso patológico.

Anselmo en su psicodinamia ha utilizado los mecanismos defensivos del yo, para evitar ese mismo yo, verse aplastado entre el superyo y el ello. Y entre los mecanismos de defensa está en primer término la Represión de las ideas originales que dieron lugar al núcleo obsesivo; Simbolización, cambiando el objeto o juego de objetos reales por otros, a su vez simbólicos, que son los que se expresan y, por último, Aislamiento, pues el afecto o situación afectiva ligada a la problemática verdadera, se vuelve inconsciente, por lo que la idea primera consciente y verdadera no produce angustia; pero si las ideas sustitutivas. En nuestro caso se aprecia claramente lo que podemos llamar dudas homosexuales latentes, aunque fuera del consciente, incluso pueda ser que hacia el amigo.

A pesar de utilizar mecanismos paliativos defensivos, no bastan, pues la angustia desborda a Anselmo y éste necesita hablarlo; no puede

acallar su situación y debe exteriorizarla a su amigo Lotario o a otros, y de forma compulsiva. Desea algo y deberá hacerlo para cumplir un ritual obsesivo en el que entra la mujer propia. Y así nos dirá que de cualquier manera debe expresarlo: «Y pues que, en efecto, él ha de salir a plaza...» — Compulsión — ... «inquiero que sea en el archivo de tu secreto...» Por lo menos sí se ve con la compulsión de hablarlo; pues debe hablarlo, que sea en el secreto de su mejor amigo. Se ve impotente y superado por la obsesión-angustia-obsesión; y no sólo esto, sino que quizá su amigo pueda, le dice, «remediarne». Y si esto ocurre, «yo me vere presto libre de angustia...». Así lo cree Anselmo y pudiera ser cierto en principio, aunque se impondrá, si no la misma, otra acción o pensamiento obsesivo. Pero dejemos que lo crea y que nos siga confesando: «y llegará mi alegría por tu solícitud al grado que ha llegado mi descontento [angustia-tristeza] por mi locura» [situación obsesivo-compulsiva].

Lotario no intuye el por qué de tanto preámbulo y tantos «rodeos». No llegará ni tan siquiera a imaginarse lo que pasa por la mente de su amigo, pues no será comprensible para él aunque se lo explique. Y ahora viene este y no otro — que podría, como decimos, ser — pensamiento anancástico: Sabiendo de antemano que su mujer, Camila, es honrada, buena y perfecta, y aun estando más que seguro duda, y esta duda será sobre si lo que sabe a ciencia cierta es verdad o no. Y lo sabe más que de seguro, fijo y avalado. Una absurda formación obsesiva, que sin pies ni cabeza se le cuelga de rondón en el camino del pensamiento normal sobre la temática esposa.

Si resumimos el párrafo para no escribir al dictado y que a la vez sea descriptivo, diríamos, hablando Anselmo de Camila: Sí, es buena. Pero si es buena, ¿por qué lo es?. Y si lo es, ¿por qué no lo es?... Para llegar a una conclusión tan anancástica como la pregunta: Puede serlo y no serlo y puede no serlo y serlo. Y es que Anselmo hace una pregunta sin respuesta a una respuesta sin pregunta. La realidad será una duda continua sobre algo que de tanto pensarlo, es absurdo el pensarlo y pensarlo es absurdo. Pero esta pregunta, a su vez, quizás esconda interrogantes a su virilidad y a sus deseos inconscientes.

Decimos son formaciones obsesivas, luego dentro de la estructura depresivo angustiosa de nuestro paciente, lo que parece existir son formaciones neurótico-obsesivas, principalmente de su personalidad. Esta personalidad es a su vez obsesivo-insegura, y su carácter obsesivo-compulsivo.

Hablábamos de que, como se siente imposibilitado por sí solo para librarse de la duda obsesiva y de la situación angustiosa, busca a Lotario en esta crisis extrema y patológica. Pide ayuda: «Así que, si quieres que yo tenga vida, que pueda decir que lo es [síntomatología insoportable, angustioso-depresiva], desde luego has de entrar en esta amorosa batalla...» «Suspenso tenía a Lotario las razones de Anselmo». Y no es

para menos, si el mismo Anselmo ya lo dice: «... mi descontento por mi locura...».

No puede Lotario imaginar tamaña absurdidad, por lo que le confiesa al amigo que le sume en «agonía», y *agonía* es lucha angustiosa con lo que desea y lo que se le impone al yo. Aparte, Lotario se muestra expectante por tantos rodeos, hasta que Anselmo delata unos pensamientos que luego serán incomprensibles.

Viene ahora la farragosa petición del encausado Anselmo: «... que el deseo que me fatiga es pensar si Camila mi esposa es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme de esta verdad... «si no es probándola». Este y sólo este pensamiento que ya apuntábamos antes, es el ahora pensamiento obsesivo.

Es posible que ya antes padeciese otros pensamientos, diferentes por la temática, pero cualitativamente anancásticos u obsesivos. ¿Cuál podemos imaginar será la situación de de este tipo de enfermos que ya, sin ser ese pensamiento obsesivo patológico, tienden de por sí a repetir una idea, objeto y juegos de objetos e ideas por su inseguridad?. Si además sufre ahora de pensamiento, acción o sentimiento obsesivo-compulsivo, comprenderemos a nuestro enfermo Anselmo tanto en su angustia como en la situación cerrada que se le crea intrapsíquicamente y que deberá sacar al exterior.

Y comienza las revueltas para convencerse de que lo que desea, que lo sabe absurdo, tenga visos de razonable, y todo en la duda por la duda, sin salir de la absurdidad por la absurdidad: ¿Por qué es honrada?. Y si lo es, ¿por qué no la solicitan?. Y si la solicitan, ¿por qué no es honrada?... Y así, en un constante cavileo con los mismos tema y temática. Tematizada toda la situación en un camino continuo retorno al punto de partida. Y como está convencido de que su joven esposa es así y lo duda a un mismo tiempo, querrá confesarnos Anselmo: «... que está colmo el vacío de mis deseos...». Y es que, mira por dónde, la sensación de angustia puede traducirse psíquicamente por sensación de vaciedad. Y ocurra lo que ocurra, volverá a buscar otro «otro» para justificar su sintomatología. Y cómo no, comenta de esa mujer que busca perfecta: «¿quién la hallará?». Pero es más, si todo sale mal y Camila le resulta de cáscara amarga, se convencerá momentáneamente de su razón y se culpabilizará, además, de ser la causa de ella, con lo cual se cerrará el círculo obsesivo.

Por todo esto y más, será a Lotario a quien encargue Anselmo la demostración, positiva o no, de sus dudas y obsesiones, fiado en «la virtud de tu silencio», le dice, cuando se explaya.

Por otra parte existe un deseo de sentirse menospreciado, al que se une la sensación de culpabilidad. Pero hay más: quiere, aunque sea con el pensamiento actuar de «voyeur», al excitarse inconscientemente su sexualidad, si Camila y Lotario llegan a algo; además de un masoquismo inconsciente por el cual, sufriendo en su castigo disfruta.

Nos sigue diciendo: «Así que, si quieres que yo tenga vida que

pueda decir que lo es...». Claramente sus dudas y su angustia-depresión le hacen pedir una vida «que pueda decir que lo es».

Lotario no sabe en un principio cómo zafarse, y «no despegó los labios». Está un buen rato mirando a su amigo Anselmo, «como si mirara otra cosa que jamás hubiera visto, que le causara admiración y espanto...». Y es que no sabe qué hacer ni qué decir a toda la incoherente petición, y más por la absurda solución propuesta. Incluso llega a decir: «Sin duda imagino, o que no me conoces, o que yo no te conozco...». No es a los ojos del amigo el mismo Anselmo de otras veces u ocasiones: «... que no eres el Anselmo que solías, y tu debes de haber pensado que tampoco yo soy el Lotario que debía ser...»; y así lo explica cuando se le ha pedido algo que va contra «la honra y la vida», e irá contra todo lo divino y humano de puro incomprensible. Pero además Lotario se da cuenta de lo difícil que será convencer a Anselmo. Por esto le dice — y vuelve a salir la palabra «ingenio» utilizada por el doctor Huarte —: «que tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros». Subrayemos la palabra *siempre*, como modo de ser y modo constante de actuar. Y sigue abajo líneas explicando que aquéllos necesitan para creer «ejemplos palpables, fáciles, inteligibles demostrativos, indubitables...». Y estas últimas palabras dichas por Lotario, «demostrativos», y sobre todo «indubitables», serán una reflexión de lo que se objetiva en la mente de Anselmo. Y avala más la situación cuando le sigue denostando que serán como «demostraciones matemáticas que no se pueden negar...». Y todo lo dicho explica a su vez nuestra tesis de obsesión patológica, cuyo cuadro en ocasiones toma rituales matemáticos y numéricos como modo de evitación de la angustia. Para convencer a los moros — y en esta ocasión a Anselmo —, puede ser que Cervantes utilizase estos razonamientos en Argel y comenta: «háseles de mostrar con las manos, y ponérselo delante de los ojos, y aun con todo esto no basta...».

Y es que Cervantes deduce que estos argumentos y estas formas de explicación y convencimiento, se deberán usar con Anselmo, pues la idea obsesiva y su pensamiento «va tan descaminado y tan fuera de todo aquéllo que tenga sombra de razonable...». Aunque no crea Lotario que ni con esto ni con lo otro le convenga, pues lo que pide Anselmo no es «razonable» y le parece una tontada — «simplicidad» —, un deseo patológico — «mal deseo» — y un desquiciamiento — «desatino» — que terminará en la pérdida de la razón de su amigo. Comunicándoselo así por: «tan manifiesto deseo de perderte». Aquí las palabras de Cervantes, que a través de Lotario dirá Anselmo, son claras. Entresaquemos algunas frases: «¿qué buscas?»; «tú no sabes lo que pides»; «impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad»; «es de juicios sin discurso y temerarios»... y un último final diagnóstico: «es manifiesta locura».

Lo que desea es un urente pensamiento irrazonable y, pues no va a sacar nada en limpio — como confiesa Anselmo —, si sale bien no

saldrá mejor parado, ni más rico ni más honrado. Pero si resulta mal o negativa la prueba, como lo tendrá en su conciencia Anselmo, le hará sentirse más culpable: «basta para afligirte y deshacerte» — le dirá Lotario —, y convivir «con el secreto de tu dolor»; «tendrás que llorar continuo, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón». Pero antes son utilizadas por Cervantes — que se refleja en Lotario — unas notas de un poema religioso de Luigi Transillo, para repetir la palabra «vergüenza» tres veces y «avergüenza» una vez, a lo que se suman las palabras «dolor» y «yerra». Es así como intenta Lotario que Anselmo reaccione ante su posible ridículo, algo que molestará al obsesivo Anselmo imprimiéndole temor. Continúa mostrándole el absurdo pensamiento — como todo pensamiento obsesivo —: «¿Para qué quieres poner esta verdad en duda?»; y más aún, mediante los ejemplos utilizará una palabra como es «simple». Este mismo vocablo es dicho a modo expositivo de cómo un pensamiento o acción obsesiva se muestra al observador no iniciado como simpleza, pues no capta la dinámica intrapsíquica del mismo.

Más adelante sí intuye Lotario lo repetitivo del repensar con imposibles salidas lógicas: «... el laberinto donde te has metido y de donde quieres [imposible por sí sólo] que yo te saque...». Va analizando conclusiones lógicas en el monólogo, utiliza insultos solapados, demuestra absurdidades y hasta él mismo se ridiculiza por la conducta de Anselmo. Sigue con buenas palabras y juega con argumentos que podrían convencer a cualquiera, cuyo pensamiento no repita caminos de desarrollo patológico, como el de la persona afectada de Desarrollo Obsesivo o Depresión Neurótica con componentes fóbicos u obsesivos. Tanto es así, que Anselmo en un primer momento va a quedar «confuso y pensativo»; pero se reafirma, aunque reconozca que va «huyendo del bien y corriendo tras el mal». Luego lo sabe muy de cierto, pero aun con todo no puede retirar de su mente la preocupación impositiva patológica.

Viene ahora la confesión de su enfermedad: «has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aún asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse...». Y como resultado, una petición enfermiza de ayuda: «así que es menester usar de algún artificio para que yo sane...» — Curiosidad y capacidad observadora de Cervantes —.

Se refiere nuestro autor a la sintomatología que entra de lleno en los trastornos de la nutrición — hambre y sed —. Refiriéndonos sólo a los trastornos del hambre, los clasificamos en cuantitativos y cualitativos. Estos últimos — cualitativos — los encontramos en lo que actualmente se llamará Pica, que es un impulso, necesidad o tendencia a ingerir sustancias anormales. En este caso nuestro enfermo padece el referido cuadro. Dicha sintomatología se puede hacer realidad en esquizofrenias, o sinsentido en demencias y oligofrenias, pasando a ser



sintoma menos frecuente en neurosis infantiles o enfermos adultos histéricos. Sin olvidar a los simuladores. Es una reminiscencia de llevarse a la boca las cosas, sobre todo de los primeros años de vida — actividad oral manifiesta —.

Aquí Cervantes muestra en su personaje una polisintomatología que puede llamar a engaño en el profano. Pero el diagnóstico no se hace, salvo raras excepciones, por un síntoma único. Cervantes describirá un síntoma más y característico de un síndrome — en su época más frecuente en mujeres — como es la Histeria. Pero no tendrá en cuenta otros síntomas y signos de esta enfermedad. Más aún, era costumbre en la época histórica cervantina. Y así lo dirá Quevedo en las *Capitulaciones Matrimoniales*, donde registra el comer yeso y barro entre los «defectillos mujeriles» (citado por Rodríguez Marín, que lo denomina malacia).

José Deleito y Piñuela comunica: «Entre las remilgadas damiselas era vicio frecuente el de mascar tierra o barro, y lo hacían aun en las visitas más o menos disimuladamente». Y sigue este autor describiendo las impresiones viajeras de madame d'Aulnoy sobre las damas españolas en su época — aunque sea ya con el IV Felipe — y sobre estas costumbres desafortunadas.

Ese afán vicioso y femenino lo presenta Anselmo, e incidimos, estaba considerado como una actitud típicamente femenina. Y es que también Anselmo de forma obsesiva lo padece, y aún más, le desagradaba padecerlo, como situación femenina tipificada. Yendo a mayor profundidad, preocupante ante su temor-angustia, no consciente, a la homosexualidad, ocasionalmente temática obsesiva de la personalidad en conflicto neurótico; y ya sabemos a través de la psiquiatría dinámica que los miedos homosexuales pueden ser a su vez una homosexualidad latente, aunque lo exterior sea la angustia, y un artefacto obsesivo sin hilación la verdadera idea temida.

Lo cierto es que Anselmo, de forma muy insegura y por lo tanto angustiante, se apoya más que frecuentemente de modo infantil e inmaduro en su amigo Lotario, como figura psicológica de hombre fuerte. En ese nuestro enfermo, la pica — o malacia — será un sintoma más dentro del cuadro psíquico general depresivo-neurótico.

Para convencer Anselmo a Lotario — y a nosotros, lectores observadores —, le pide que solicite a la joven desposada, pero con tibieza, ya que con los primeros pasos se conformaría. Y para obligar mas a Lotario, le confirma su resolución de hacer la prueba aunque sea con otra persona, y a sabiendas de que será un «desatino», muy peligroso.

Lotario, ante esta resolución patológica, se encuentra forzado a condescender de mala gana a la petición que se le hace. Y por si acaso Anselmo se impacienta y da cuenta a cualquiera de sus locas y enfermas elucubraciones, le ruega «que no comunicase su pensamiento con otro».

Quedan de acuerdo, tras agradecerle Anselmo a Lotario su actua-

ción en escena, y Cervantes nos comunica que «como si alguna grande merced le hubiera hecho...». Y aunque Lotario va a empezar, a juicio de Anselmo y al día siguiente, la conquista de la joven, el pensamiento de Lotario es otro: ... «con diferente intención que Anselmo pensaba»...; sabiendo que estaba tratando con unos deseos poco equilibrados, por lo que se marchará ... «pensativo, no sabiendo qué traza dar para salir bien de aquel impertinente negocio»..., y Anselmo se queda más que «contento» creyendo se va a solucionar su enfermedad.

Al día siguiente, tras la comida, Anselmo deja solos a Lotario con Camila y finge tener una «necesidad» de su «necedad». Lotario queda en la «estacada»; pero seguro y concienciado de la enfermedad de su amigo, se quedará dormido. Aparece el esposo, despierta a Lotario. Le pregunta y éste finge estar haciendo la comedia con el ánimo de engatusar a Camila. Mas pasan los días y Lotario comenta y mente descaradamente, aseverando que no tuerce en modo alguno la voluntad de Camila. Anselmo no cesa en su intención absurda y piensa que si ha resistido a las palabras, quizá no podrá resistirse a los regalos y dádivas; ofreciendo dinero a su amigo para que vea el modo de seguir tentando a su esposa. Y si sale también negativa esta prueba, se dará Anselmo por contento. Al día siguiente le entrega a Lotario «cuatro mil escudos» que dan a éste «cuatro mil confusiones», aunque se consuele pensando «mentir de nuevo». Pese a todo, «no sabía qué decirse para mentir».

Todo tenía que haber marchado perfectamente, pero Anselmo presenta, entre sus transtornos psicopatológicos, lo primero la desconfianza, propia del inseguro, y aparte — ya lo apuntábamos —, una necesidad de mirar sin ser visto, para satisfacción propia libidinal, la sexualidad ajena. Y así, se esconde en una habitación y observa a Camila y Lotario a través de «los agujeros de la cerradura», y «estuvo mirando y escuchando»... Al no descubrir juego sexual en la pareja, se enfada. Sale del aposento y recrimina al buen amigo Lotario. Este quedará por mentiroso, «corrido y confuso» y al mismo tiempo ofendido y, como podemos suponer, sin motivo y por el bien de aquél que le recrimina y ofende.

Las dudas de Lotario se han disipado; por otra parte, el asunto del adulterio lo tomará muy en serio, molesto por todo lo anteriormente expuesto, y máxime cuando la mujer a quien debe conquistar merece la pena por su belleza y ha dejado de merecérsela Anselmo como esposa.

Anselmo se marcha de casa para que Lotario realice la conquista de su mujer Camila. La imaginación de Anselmo le dará la satisfacción masoquista que desea psicológicamente.

Y aquí el propio Cervantes, ofendido por la situación, vuelve a intervenir para recriminar a Anselmo y advertirle de lo que va a pasar. Habla por él la voz de la Providencia, pero sin actuación sobre la acción de la futura tragedia novelada. Y es que está en algún modo

y de forma solapada, justificando Cervantes las problemáticas de sus hermanas, y al proyectar de mujer a mujer, disculpa en ellas su «flaca naturaleza». Por su misma versificación y rebuscando el sentido psicológico de la composición cervantina, es fácil afirmar que las alteraciones psicopatológicas que aquejan a Anselmo son: una enfermedad... traidora, sin esperanza y sin salida; una prisión con mala suerte, que no tiene libertad ni bien, dada por Dios... y que busca «en la muerte vida», o lo que es igual, la vida en la muerte.

Camila es una mujer sencilla, poco preparada, ni siquiera para el matrimonio — aunque sí más segura que Anselmo — que sólo sabe lo que debe cumplir y cómo debe y se debe a su esposo. Sus pensamientos son claros, aunque sin entender de la vida otra cosa que un camino por trillar de normas impuestas y aceptadas en la sociedad de su época. Y aunque protestará ante su marido al decirle que «no estaba bien» que, estando ausente, otro ocupara su lugar, el pueril Anselmo replica «que aquél era su gusto, y no tenía más que hacer que bajar la cabeza y obedecerle. Camila dijo que así lo haría aunque contra su voluntad»... Luego esta mujer empieza a rebelarse aquí contra un marido incomprensible, poco preocupado por ella. Comienza así la desilusión de la mujer hacia el marido, herida a su vez en el amor propio por los sinsentidos del hombre y lo poco del interés, mínimos celos, que espera como modo de gratificación valorativa.

Aun con todo, en un principio intenta ante Lotario guardar las distancias. Procura no estar sola con él, siempre que puede rodeada de gentes o acompañada de su doncella, con la que se ha criado desde niña; la cual, Leonela, va a ser al final causa de la decantación en tragedia.

Pasan los tres primeros días, y Leonela de un modo u otro evade su presencia a pesar de la orden dada por Camila, su señora, de permanecer con ella y no dejarla a solas con Lotario; e incluso lo incumple y hace todo lo contrario. Y pueda ser que Leonela, teniendo sus puntas de celestina, lo haga adrede: pues así todos somos iguales y nadie me puede echar nada en cara. Es probable fórmula de pensar en esta criada, máxime cuando lo demuestra al final de la novela.

Camila, una hermosa joven, despertará, a pesar de todas las razones que se impone Lotario a sí mismo, la situación pasional de este personaje. No ya teatralmente y no a modo de fingimiento es atraído por Camila en la «larga ocasión que el ignorante marido le había puesto en las manos».

En su comienzo, ante las pretensiones de Lotario, Camila «quedó suspensa y no hizo otra cosa que levantarse de donde estaba y entrarse en su aposento, sin respondelle palabra alguna». Escribe a su esposo un «billete», en el cual le comenta de modo bien claro las intenciones de Lotario, y para colmo le manifiesta su decisión de marcharse a casa de sus padres. Es, así, una última oportunidad para evitar que comience la comedia a ser tragedia. Y el final de esta su carta será

claro cuando le expone Camila a Anselmo: «y pues sois discreto, no tengo más que deciros, ni aún es bien que más os diga».

Al lector se le hace, para sus entresijos, simple Anselmo. Es la impresión para el mal observador, lo que aparentan estos enfermos repetitivos, que sufren en incomprensión del común denominador, siendo como son inteligentes y creativos fuera de su círculo vicioso.

El ingenuo Anselmo «entendió», cree, que Camila debía de haber «respondido» como pensaba, y de modo candoroso se muestra «alegre». Su respuesta es una excluyente negativa a que abandone Camila su domicilio y se allegue y acoja a casa de sus padres.

Tanto es así que «admirada quedó Camila de la respuesta de Anselmo». Camila no sabrá qué hacer, pero, aparte, comienza a dudar de si hizo bien o mal al mandar la misiva a su esposo, por lo que éste pudiese pensar, no del amigo, sino de ella. La angustia es ahora presa de un tercer personaje.

En esta situación de duda, desilusión e indecisión, Lotario encuentra a Camila, que no podrá ni tendrá a nadie de confianza en quien apoyarse, y sólo va a encontrar como confidente a Leonela, persona que, aparte de cojear precisamente en eso, es de por sí egoísta, y los «nuevos amantes» sólo tendrán ese mal y falso testigo. Pese a todo, aquí va a surgir un verdadero amor entre Camila y Lotario, rompiendo ambos, por ese mismo amor, los moldes de sus vidas y sus respectivas posiciones, sin pensar en consecuencias.

Lotario le hace un falso panegírico a Anselmo sobre su esposa: «Conténtate, Anselmo...», y «contentísimo quedó Anselmo...». La cosa no queda ahí; se forma así unas dobles vidas entre Anselmo/su esposa, Lotario/su amante y Anselmo/Lotario, triangulo estable que rompe Leonela.

Anselmo quiere que siga el divertimento, «por curiosidad y entretenimiento». Y el impertinente y el ya traidor amigo junto con Camila, van a sellar un pacto de incógnitas con silencios.

Impertinentes son las ideas obsesivas, que vuelven a quien las tiene afecto de impertinentes absurdos. Pero hay más en nuestro impertinente Anselmo, y es que los errores de su fantasía neuropata no le dejan ver la realidad; fuerzan el enamoramiento de su mujer y Lotario y, por último, le impelen a querer ser de nuevo un testigo observador del juego de ambos, en el gusto inconsciente de verdad y mentira. Pero, aparte, desde páginas atrás nos viene presentando una escoptofilia, o lo que es lo mismo, voyeurismo, que es una desviación sexual en la que el sujeto conseguirá la excitación al contemplar o al serle explicadas ciertas sensaciones — en este caso, saber qué sensaciones tiene la otra pareja —, sin intervenir en ellas. El que ya una vez le cogiésemos espiando a su mujer y al amigo, que luego siga queriendo saber qué ocurre entre ambos a pesar de haberle dado Lotario la seguridad de no existir tal adulterio, es un síntoma inconsciente de que si no es ver, al menos será oír y observar a su gusto a la pareja

adulterina que el «malmaridado» ha creado. Anselmo así incentiva el juego de la tragedia que trabuca en comedia; sin estar dentro — se cree director de escena — y juzgándose a sí mismo, cree que se puede jugar con los sentimientos amorosos. Camila y Lotario juegan de verdad con el que cree juega, a su vez, con ellos.

Versos, nombres, gestos y palabras, van gestando el final infeliz de la situación novelada. Ya Camila sabe que «Clori» será su nombre ficticio en los poemas. Y cada vez más enamorada de Lotario, como desamorado de Anselmo, no pasará «sobresalto», «pesadumbre» ni celos. Pero además los sonetos van a tener la dulcedumbre interna morbosa del amor prohibido. Anselmo aplaude, como espectador de primera fila, el engaño de sí mismo.

Se da así el unísono de tres diálogos: el verdadero de Camila y Lotario; otro patológico de Anselmo con ellos y, aparte, el mentiroso de Camila con su impertinente-impertinente esposo Anselmo. Hasta tal punto que se nos dice que está «Camila, tan descuidada del artificio de Anselmo como ya enamorada de Lotario». No olvidemos que hay un cuarto diálogo por parte de la «mal-criada» doncella Leonela que envuelve a su vez a los tres actores, como telón de fondo de la obra. Menos olvidemos, que puesto de pie el autor y ahora espectador Cervantes, comenta que Anselmo iba añadiendo eslabones a los amores de su esposa y amigo. Y sin embargo, para el extravagante marido su mujer va ascendiendo de categoría ante sus ojos ciegos, y sordo a todos los diálogos expuestos.

Camila, aun a pesar de todo tiene escrúpulos de conciencia. En realidad, el super-yo de la joven inflige al yo culpabilidad. Camila sufre angustia y dudas; pero éstas desplazadas no a su traición, sino a cómo lo hizo: «Temo que ha de estimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle», dirá Camila a Leonela, su criada y confidente. Así pues, es más fuerte incluso como demuestra su verdadero amor por su amante Lotario y motivo de su preocupación, que las normas morales establecidas por la sociedad del XVII. Leonela, disculpando e inculcando a su señora se disculpa a sí misma: «No te de pena eso, señora mía». Será sólo el amor un modo de racionalización de toda la situación angustiada. Y esta misma criada Leonela hace para sí una identificación con su señora, justificando su propia actuación de enamorada y, por lo que se entrevé, irrespetuosa y desmañada en los amores: «Pues si esto es así, no te asalten la imaginación esos escrupulosos y melindrosos pensamientos, sino asegúrate que Lotario te estima como tú le estimas a él...». De un modo u otro propone a su ama que utilice, como mecanismo psicológico defensivo, la represión: «ya que caíste en el lazo amoroso...». Camila reirá de puertas afuera ante la sugerencia, aunque descubre, no sin temor, que Leonela es más que demasiado «plática en las cosas del amor», y comienza a intuir los riesgos de haber escogido mal consejero, «con poca vergüenza y mucha desenvoltura» y aún más confir-

mado al comprobar Camila que Leonela es «atrevida y deshonestas». Pero deberá callar, disimular y esconder todo Camila, para que su secreta situación — igual o parecida pero diferente — no salga de los límites de tres personas. En ocasiones hará de tapadera a la infiel Leonela para evitar males mayores: sabiendo que la tal criada da entrada a un amador, en su propia casa.

Aquí nos vamos a encontrar con el segundo giro hacia la situación trágica; pues Lotario verá salir al amante de la criada y «pensó primero que debía de ser alguna fantasma...». Pero cuando descubre que es un hombre, olvida que en la casa de su amigo Anselmo pueda haber, como es normal, otras mujeres. Se ciega y sólo piensa «que Camila, de la misma manera que había sido fácil y ligera con él, lo era para otro...». Y es que Lotario, con mala conciencia de sí mismo, preocupado por estar incumpliendo las normas, necesita subconscientemente romper esa incómoda situación. Y va a ser ésta una ocasión al hilo de la cuestión, para sincerarse con Anselmo. Y aunque prendado y enamorado de Camila, se encuentra además prendido y cogido por ella. Es así que busca sin saberlo claro — en este caso servirán de disculpa los celos — desistir y acabar la penosa situación. Pero además está confundiendo un verdadero amor a Camila de su, primero juego, luego pasión y más tarde amor por la dama, por ligereza que juzga de ambos, con desprecio de sí mismo y, de algún modo, de Camila. Una vez más habla el autor, y Cervantes comenta al oído de Lotario: «La maldad de la mujer mala, que pierde el crédito de su honra con el mismo a quien se entregó rogada y persuadida, y cree que con mayor facilidad se entrega a otros, y da infalible crédito a cualquiera sospecha que desto le venga».

A Lotario, como no, «le faltó» «su buen entendimiento» e «impaciente y ciego de la celosa rabia que las entrañas le roía, muriendo por vengarse de Camila», lo cuenta al esposo y amigo, aunque a su modo.

Si es verdad que está celoso Lotario, pero no sólo es la rabia de los celos la que le roía, sino que a su vez se le une, forjando un todo, la situación tirante, inquietante, ambigua y mentirosa a la que se ve sometido, por unos amores que en principio no buscó. Incluso su venganza y mal humor, y sus deseos de herir, no van dirigidos hacia Camila, sino al mismo Anselmo, causa primera y distorsionante de todos sus males. Y es que estas relaciones son motivo para Lotario de viva angustia.

Es fácil de comprender, a la luz de los conocimientos psiquiátricos, cómo unas relaciones fuera de la pareja establecida o extramaritales y continuadas, son tensas, disimuladas, escondidas, preocupantes y sobre todo angustiosas. Mostrándose la nombrada angustia por angustia-ansiedad libre o mediante equivalentes depresivo-angustiosos, psicológicos o psicósomáticos.

Ya Anselmo está enterado. Y Lotario en cierto modo mientras lo

comunica se va arrepintiéndose de lo que acaba de hacer. Incluso deforma, disfrazando, la situación de la que habla: ... «y no quiero que precipitosamente corras a hacer alguna venganza, pues no está aún cometido el pecado sino con pensamiento, y podría ser que desde éste hasta el tiempo de ponerle por obra se mudase Camila, y naciese en su lugar el arrepentimiento...». Lotario se va mostrando a su vez inseguro; y es que sabiéndose amante, al que él mismo acusa, espera que Anselmo encuentre un «otro», que es probable que exista, si lo vió él salir con sus propios ojos. Sigue más: si es así — dirá Lotario — «podrás ser el verdugo de tu agravio...». Luego claramente desea excluirse de la situación a través de un chivo expiatorio, y más luego, el antes seguro y ahora inseguro Lotario se arrepentirá.

Sigamos; Anselmo quedará «Absorto, suspenso y admirado...». Cuando se repona, encima se lo agradece al mal-buen amigo, y aquí es cuando Lotario «se arrepintió totalmente...» de ser impulsivo y «de cuanto había dicho, viendo cuán neciamente había andado». Y decimos mal-buen amigo porque todo lo ha hecho para evitar males mayores al amigo, y en su final se ha visto superado por las circunstancias. Cree Lotario que lo que está haciendo es por venganza, por celos. Pero si interpretamos y deducimos su actuación, único modo de conocer la verdad de las intenciones de nuestros estudiados, vemos que son otros los motivos, como dejamos dicho, y de ahí el mal humor: «maldecía», «afeaba» y «no sabía» qué hacer.

Camila ante todo esto no se imagina nada, pero en una conversación le confiesa a Lotario el problema que calladamente tiene que sufrir por el asunto de Leonela y la imposibilidad de imponerse, pues la criada es el «secretario» de los amores de la desposada y su amante Lotario. Ella, Camila, se encontrará más que preocupada, y de aquí el «llorar, afligirse y pedirle remedio» a su querido, con lo cual, si el tal Lotario estaba arrepentido del arrebato y confesión sobre Camila a su esposo, ahora es mayor la preocupación de nuestro Lotario, y «acabó de estar» — según Cervantes — «confuso y arrepentido del todo».

Ya sin saber qué hacer y resignado a mantener los amores con la mujer de su mejor amigo, se lo confiesa. Y Camila, con la intuición propia de mujer, e interpretando — ahora nosotros — las palabras de Cervantes que rezan: «pero, como naturalmente tiene la mujer ingenio prestó para el bien y para el mal, más que el varón...», verá «al instante» «el modo de remediar tan, al parecer irremediable negocio...».

Al principio quedará Camila «Espantada...». Aunque como mujer, cree para sí — no es experta o se engaña femeninamente adrede — que son celos de hombre enamorado, y va a disculpar a Lotario, pese a que la novela afirme que se enfada y regaña a su amante. Y con el sentimiento protector de mujer enamorada tranquiliza a Lotario, «para que desde allí en adelante los dos se gozasen sin sobresalto

alguno». Aun con todo, como mujer ya avisada, no le comenta todo lo que va a hacer y la comedia que va a montar de acuerdo con su criada Leonela, para que Anselmo la presencie escondido.

El pobre celoso impertinente, repite la misma cantinela de los negocios y dice marcharse de viaje para quitarse de enmedio en apariencia. Pero nos dice la novela quijotesca cómo estará de angustiado, con expresiones propias del siglo XVI: «Escondido, pues, Anselmo, con aquel sobresalto que se puede imaginar» ... «viase a pique de perder el sumo bien que él pensaba que tenía en su querida Camila...».

Escondido verá ante sus ojos pasar toda una representación teatral, que Camila, Leonela y Lotario escenifican ante los ojos atónitos y atentos del marido impertinente cornudo y corneado.

Matar y matarse, hablar y hablarle. Esto sí lo harán para confundir al desgraciado Anselmo. Incluyendo la herida que se autoinflige Camila en el momento álgido de la representación. «No profundamente», sino «por más arriba de la isquilla del brazo izquierdo, junto al hombro». Dejando aparte que no era zurda, y no entrando en discusiones sobre las palabras «asilllas» y quedándonos con las isquillas o clavículas, a las que se refiere Cervantes, la puñalada que se infiere Camila es superficial, sobre piel; no profundiza en tejido celular subcutáneo y menos a musculatura del lado izquierdo. El lugar o zona escogida por nuestro autor para acuchillarse Camila, le es bien conocido por sus experiencias en la vida militar y como heridas propias de las pendencias vistas en la vida cotidiana. E incluso podrían ser las lesiones más frecuentes de localización de su época. Cosa que además podría saber Cervantes a través de su padre, cirujano. Lo más probable por la descripción, es el conocimiento de estas lesiones «de visu».

Anselmo, enclenque dentro de su inseguridad, simple e indeciso, no se atreverá a detener o evitar que su mujer se hiera o mate a cualquiera de los participantes en la tragedia, a pesar de lo que oye, escucha, ve y se figura en el teatro casero — que aun no siendo ciertas, y él no saberlo, están allí expuestas — de los actos de Camila. Toda la escena fingida tiene a los ojos del observador gran realismo y veracidad. Y tanto. Nos podemos imaginar la preocupación de Camila, que se juega en esos momentos el todo por el todo, y con tal certidumbre se expresará la antes dulce Camila, que sus palabras y sus hechos hacen dudar al propio Lotario: «casi él estuvo en duda si aquéllas demostraciones eran falsas o verdaderas». A todo esto Anselmo, el engañado impertinente, «de puro bueno y confiado» permanece mudo y escondido en la penumbra.

Es un absurdo más del tal curioso marido, pero que nos dibuja el carácter medroso, inseguro y aniñado del personaje estudiado. No sabe qué hacer el marido cornamentado y eso que allí ve a «Camila tendida en tierra y bañada en sangre...»; no así Lotario, que va hacia su amada «con mucha presteza, despavorido y sin aliento, a sacar la daga» del cuerpo de su querida, además de proferir en «triste lamenta-

ción sobre el cuerpo de Camila, como si estuviese difunta...». Anselmo, contra todo sentimiento de cariño hacia la joven, permanecerá escondido, y Cervantes nos hace comprender que sólo merece «la tragedia de la muerte de su honra».

Cuando se encuentren más tarde Anselmo y Lotario, Lotario no podrá «dar muestras de alguna alegría...» y Anselmo se sentirá transportado «a la más alta felicidad». Camila hace así profesión de amor verdadero a Lotario, y éste entenderá el amor de esta mujer, de verdad entregada a él. Anselmo ha perdido aquí para siempre a su esposa y a su amigo, caminando el curioso impertinente hacia su fin.

Entramos en el final de la novela. Camila disimula, Lotario finge, Leonela oculta y Anselmo llevará engañado «una vida contenta y descuidada».

Todo podía haber seguido así, y tras una moraleja acabar la novela Cervantes; pero hubiera sido poco o nada ejemplar, y parto de otra pluma, no la del autor de *Don Quijote*.

Lotario y Camila mantienen sus amores en los límites de la honorabilidad de su estado, pero Leonela pasa todo límite y un buen día, y peor, «una noche sintió Anselmo pasos en el aposento de Leonela». Cuando logra abrir la puerta «vió que un hombre saltaba por la ventana a la calle...». La criada le explica que el que ha visto saltar a la calle le tiene dada palabra de esposo, pero «Ella, con el miedo, sin saber lo que se decía, le dijo: No me mates, señor; que yo te diré cosas de más importancia de las que puedes imaginar...». Le promete decirselo al día siguiente y Anselmo la dejará por si acaso encerrada a la tal nada doncella en su habitación. Luego, despreocupado va a contarle a Camila el suceso, comentando le iba a decir Leonela «grandes cosas y de importancia...».

Camila se da cuenta de la posibilidad de que hable la ligera Leonela. Se angustia. Conoce demasiado bien a la muchacha, y «fue tanto el temor que cobró, creyendo verdaderamente y era de creer» que la criada por salvarse fuese a descubrir todo, que pierde su seguridad. Angustiada se ciega, y así como «se turbó Camila», así «no tuvo ánimo para esperar». Esa misma noche, cuando duerme Anselmo, coge joyas y dineros y va en busca de Lotario, al cual explicará la situación. Este se angustia a su vez, de tal modo que «no le sabía responder palabra».

Los dos amantes van a romper el secreto, ante el mundo que les rodea, de sus verdaderos amores. Camila se esconderá llevada por Lotario a un «monasterio en quien era priora una su hermana». Lotario como contrapartida se marcha de la ciudad. Se baja el telón.

...Se levanta el telón: Anselmo, tras dialogar con su mujer, va a dormirse despreocupado de todo. No nota que desaparece su esposa, cree a Leonela, que le engaña con el cuento de mañana será otro, y hombre bueno pasa a buen hombre. Obsesivo, infeliz e iluso, al día siguiente caerá en la cuenta al buscar a Leonela en sus habitaciones, que ésta le ha desaparecido. Preocupado, molesto y entristecido, va a

contárselo a Camila. Pero «quedó asombrado», pues tampoco está, ni sus criados saben nada. Mientras busca a Camila se encuentra que «faltaban las más de sus joyas...» y ya por la pendiente tropieza al fin, y se hace claro cuál es su verdadera desgracia y desgraciada situación, a más de «la causa» cierta de sus torpezas.

A medio vestir, angustiado, deprimido y desesperanzado, ya culpabilizado, es como nos lo describe Cervantes: «Sin acabarse de vestir, triste y pensativo». Va a buscar la consolación en el «amigo», representante varonil de la seguridad que él nunca tuvo, y tampoco le halla. Cuando ya le comentan y cuentan que se fue esa noche y se había llevado todo el dinero que tenía, en el colmo de la angustia-depresión reactiva «pensó perder el juicio». Al final estará solo en una «casa desierta y sola».

Su situación angustiosa está más que justificada, pero si encima el problema recae sobre este tipo de personalidad insegura, obsesiva y problemática, con visos ciertos de neurosis, toda la novela toma cuerpo de verosimilitud y todo impresiona como tomado por Cervantes de su inventiva, sus lecturas y de una probable realidad.

Sigamos. Anselmo, así, es símbolo de la angustia de la nada al perder el todo cuando encuentra su casa «desierta y sola». Y la soledad de sí mismo es trasunto de la nada como motivo angustioso. Pero, aparte, esa misma libertad le provoca pánico, miedo a la libertad que no desea; necesita el arraigo del medio ambiente que le fue protector. Así se nos dice que «No sabía qué pensar, qué decir, ni qué hacer...». No puede pedir consejo ni ayuda a la situación creada por él mismo y luego criada y desarrollada de forma autónoma. La angustia, esta vez reactiva, unida ya a la angustia patológica, va creando en su invasión de esta personalidad una modificación psicológica extrema que sin llegar a ser estupefactiva, sí le tiene abstraído, sin reacción de llanto como descarga y consuelo a su penar. Y es precisamente así, y solo, como deberá decidir por sí mismo y para sí mismo sobre la problemática en que se encuentra, y actuar. Por lo que, tras esos momentos de indecisión y abstracción «poco a poco se le iba volviendo el juicio...», y con la serenidad forzada propia de su estado, entiende que está «desamparado», sin su esposa, en cuya falta verá su «perdición».

Marcha «a la aldea del otro amigo. Cierra su casa y un capítulo de su vida, «y con desmayado aliento...» o mejor dicho, con dejadez de sí mismo y desinteresado de todo lo que le rodea, «se puso en camino». «Y apenas hubo andado la mitad...» cuando su situación depresiva angustiosa le hace pararse. Y ahora sí, Anselmo dará «tierros y dolorosos suspiros». No parece que pueda llorar, aunque se conjetura utiliza un llanto sordo para descargar un algo de su carga afectivo-emotiva por el desamparo, máxime cuanto que «allí se estuvo hasta casi que anochece...».

Verá venir a un hombre a caballo; le pregunta qué noticias corren por Florencia, y éste le contesta que «toda la ciudad está admirada...»,

y precisamente de lo que le ha ocurrido a él, a su esposa y a su amigo. Bien lo sabe: la situación no puede ser más ridícula, en aquéllas y estas épocas; aparte de que poco puede hacer la justicia al no saber dónde están los protagonistas del tinglado.

Anselmo, viéndose en tal estado, absurdo ante sus conciudadanos que corroboran la idea de infravaloración de sí mismo, y que además ahora es verdad de verdad, suspira; también por la tremenda pérdida de una esposa y un verdadero amigo. Pero sobre todo sí, se reconoce responsable y culpable — como es cierto — de toda la trama, y para colmo, sin solución que no pase por la palabra muerte. Matar, que diremos morir ellos o morir él. Y esta palabra y su significado están presentizados en la angustia del neurótico en el miedo a la muerte.

Muy lógico será que se comprenda como Cervantes afirma con razón, que «casi casi llegó a términos» «no sólo de perder el juicio, sino de acabar la vida». Es su angustia y nihilismo en gran medida lo que se nos quiere dar a entender.

De aquí hasta el final de la novela, Cervantes carga las tintas, y aunque ya sabe su final no podrá dar otro acabamiento a su cuento. Si es posible y de hecho ocurre que un individuo real sometido a gran angustia pueda morir en una crisis de ansiedad, pero también hay licencias del autor para teminar como quiera la narración. Y la terminación deberá ser rápida, pues ya Don Quijote se está impacientando en el zaguán de los papeles y le pide nuevas y novísimas aventuras; aparte de que los demás personajes, desde el Roto Cardenio hasta el Cura y el Barbero, deben de tener mucho que hacer, unos en su pueblo y otros en sus haciendas y amores. Reconozcamos que Cervantes tiene prisa por acabar.

Ya pues, Anselmo «levantóse como pudo» y llega a la aldea cercana a Florencia e innominada en el cuento. Su amigo lugareño deduce y «entendió» que «de algún grave mal venía fatigado». Lo cierto es que lleva ese día sin comer — no se nos dice que bebiese —, ansioso, preocupado, triste, desesperado y desilusionado: Hundido somática, psíquica y moralmente. «Pidió luego Anselmo» «que le acostasen»; lo que corrobora su situación física. Y al mismo tiempo solicita «aderezo de escribir». Siente la necesidad de acostarse — «acostado y solo» — y «aun que le cerrasen la puerta». Ha llegado «amarillo, consumido y seco».

Está solo, siente la encarnadura de su soledad y desesperanza, a la vez no sabrá compartir sus pensamientos y temores con el amigo aldeano en cuya casa se recoge. No sabe, ni sabe si debe, ni siquiera si puede recabar ayuda psicológica con descargo de conciencia: Es largo de explicar y difícil de entender. Su recelo a confiar en otro es manifiesto. Encerrándose más aún se va a echar en cara su culpa; se siente culpable y es culpable, por lo que llegará a desearse la muerte, al percatarse de que, a su pesar y a pesar de todo, no es capaz, por su estructura psicopatológica, de darles muerte a su esposa y amigo.

Así pues, morir él, es matar a los amantes al culpabilizarles de esa muerte. Pero además, tomará venganza en sí mismo de ellos, será un modo de introyectar el gusto por la muerte de los traidores, de forma simbólica.

Por otra parte, ha marchado de su casa, vacía y manchada por el deshonor en boca de todos, y esos todos sus conciudadanos florentinos se figuran que él, marido deshonorado, está persiguiendo a los infieles mujer y amigo; mas el desgraciado curioso impertinente está huyendo también, y eso sólo lo sabe él, y pronto estará en boca de todos los florentinos. Ha huído y está escondido.

Es lógico su deseo de muerte y aun de suicidio, como aniquilamiento total y descanso psicósomático, de modo consciente, por la imposibilidad de reacción madura catártica y descarga ante la situación tensiva emocional tras toda la situación conflictual.

No va a ser posible tampoco esa actuación de autólisis, pues sabemos que nuestro neurótico tiene miedo patológico, como síntoma, a la muerte. Aun con todo podría haber llegado a la situación de suicidarse en el mismo núcleo de la angustia — y sigue estando en ese núcleo —, de actuación invasiva por la situación creada.

Lo que sí va a procurar la angustia, y así lo vió en alguien Cervantes (angustia-depresión; depresión-angustia — como muestra recordemos al Marqués de Santa Cruz, según biógrafos —), es una sobrecarga somática que desestabiliza ese organismo.

Quiere morir — está decidido — y llega poco a poco y por sus pasos a encontrarse tan mal y en tal grado de angustia, que lo que desea termina por cumplirse: «que conoció que se le iba acabando la vida...», y en su disculpa su deseo será dejar constancia escrita. Es muy posible que su situación angustiosa debiera de incidir sobre un corazón con alteraciones previas; y esto no lo sabía Cervantes, que creyó como autor de la novela, que fue una terminación digna y ejemplar a su ejemplar novela, dejada por descuido en una mala venta de peor camino.

Estará Anselmo escribiendo, pero «antes que acabase de poner todo lo que quería...» «Le faltó el aliento y dejó la vida...», y precisamente: por «las manos del dolor que le causó su curiosidad impertinente».

Fue al día siguiente hallado por el dueño de la casa en la cama, con medio cuerpo fuera de ella mientras escribía y boca abajo, y «hallándole frío, vió que estaba muerto...», y como estaba escribiendo, el otro medio cuerpo estaba caído sobre el bufete.

Había querido escribir más de unas líneas; «un necio e impertinente deseo me quitó la vida...» es el comienzo de la carta-confesión que deja inconclusa, y sólo la muerte súbita cerrará la carta. Acusándose: «yo fui el fabricante de mi deshonor», y allí «se le acabo la vida...».

Camila es una mujer enamorada de Lotario; se ha desilusionado hace tiempo de su extraño esposo y de su comportamiento raro, y es

posible que le guardase cierto rencor por despecho como mujer. Nos lo demuestra que la muerte de su esposo impertinente la deberá — aunque no lo diga la novela — conmovir un algo, pero lo que sí la pone «casi en el término de acompañar a su esposo» en la muerte, no van a ser «las nuevas del muerto esposo», sino la ausencia de Lotario. Hay más, no profesará Camila — siempre esperanzada y enamorada — hasta saber más tarde la muerte de su amante; «arrepentido amigo» que muere buscando esa muerte en la guerra. Y muy luego la esposa estorsionada por el enfermo marido «hizo profesión y acabó en breves días la vida, a las rigurosas manos de tristezas y melancolías...». Y es que Camila en todo momento fue una mujer enamorada de quien fue capaz de enamorar, en este caso Lotario. Y nos irá demostrando a lo largo de la novela una impronta estilística de madurez femenina muy al estilo cervantino que, aunque a veces él mismo se quejase de no llegar a entender a la mujer, penetró en el alma femenina a través de sus arquetipos parentales.

Volviendo a Camila, no sabemos lo que serían «breves días», ni qué duró la vida de Lotario en las guerras del Gran Capitán hasta su muerte en Nápoles. Lo cierto es que la descripción de la muerte de esta mujer es la muerte psíquica, por desinterés vital, que es un dejarse morir, y de ahí que Cervantes diga a «manos de tristezas y melancolías». Podremos llamar a esto «suicidio silencioso».

De todos modos es tan absurdo para el narrador Cervantes, que estima la etiología de la tragedia como «desatinado principio». Aparte, el Cura amigo de Don Quijote tacha al marido de «necio». Para colmo este mismo Cura, personaje creado por Cervantes, critica a su progenitor duramente: pues «no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor». Sólo ante la mirada de Cervantes rectifica: «y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta». Aunque allá por el principio de la novela, en el capítulo XXXII, este Cura alaba al autor: «papeles son esos que de tan buena letra están escritos...».

Anselmo padeció así una Depresión Neurótica. Su personalidad era inmadura-obsesivo-neurótica, y su muerte, si no es licencia literaria del autor, fue provocada por la angustia-depresión que incidió sobre un corazón con alguna lesión cardíaca silente o dormida.

Por último, el diagnóstico del Curioso Impertinente va a cuadrar en la novela o cuento cervantino. Tanto un vocablo como otro, *curioso* e *impertinente*, podrían ser sinónimos de *obsesión*, *obsesividad* y *anancasmo*, y de la personalidad, temperamento y carácter de los individuos afectos de los dichos trastornos psicopatológicos.

Por otra parte y vuela pluma Cervantes, desprecia la actuación del marido burlado, condenando psicológicamente a los tres principales protagonistas a muerte, desde el principio de la novela. Y es que numéricamente las referencias a la muerte en este cuento, bajo uno u otro disfraz, dan cifras aproximadas de sesenta y dos veces.

### Conclusiones a Reflexiones Diagnósticas Diferenciales

Una última curiosidad, junto a una pregunta nos salta al papel: Cuando Lotario ha cumplido el encargo de su amigo Anselmo, engañando a la esposa se contenta, volviéndose plácido y confiado, y desapareciendo en apariencia toda la sintomatología retratada. Y más tarde, tras el consabido sobresalto por la confesión de un Lotario despechado, vuelve a la confianza, tranquilidad y placidez, toda vez que Camila escenifica su acuchillamiento. ¿No llama esto la atención al observador y le hace preguntarse si la forma de curar a Anselmo, o cualquier Depresión Neurótica, será haciendo la voluntad del paciente, cosa que vemos en parte en esta novela cervantina?. Nada más lejos de la verdad.

Vamos a intentar dar una explicación a través de la deducción en el diagnóstico diferencial:

- I - Las depresiones neuróticas, se dan en personalidades cuya base es neuropática.
- II - Esta base neuropática presenta una impronta de estilo, del que entran a formar parte la inmadurez, tendencia a las reacciones vivenciales anómalas, cierta inestabilidad emocional y aun, correlato neurovegetativo.
- III - En toda depresión neurótica, hay una interacción de la endogeneidad, que de un modo u otro se ve afectada; luego la formación depresiva no es puramente neurótica.
- IV - Las personalidades neuróticas tienen a lo largo de su vida, si no fases recortadas, sí acentuaciones de sus situaciones fóbicas, obsesivas y angustiosas en general; y que sin remitir, como es lógico, el núcleo de la personalidad, aparentemente se estabilizan o desestabilizan llegado un momento con resonancia vital.
- V - La sintomatología que subyace en forma de fobias u obsesiones, puede compensarse también en apariencia, quedando un residuo de inseguridad, angustia y miedos — fantasmas y duendes — gónica endógena o reactiva, capaz de incidir en esta personalidad.
- VI - En ocasiones, sintomatología psicósomática y no puramente psicológica, en forma de equivalentes angustiosos, dan otra cara al exterior. Luego la sintomatología es bifronte, somática y psíquica.
- VII - Otras veces, un carácter raro y adaptado traduce residuos neuróticos enclaustrados.
- VIII - Por último, tendríamos que hacer un estudio comparativo entre la psicología y psicopatología de los siglos XVI y XVII, y las mismas ciencias de la actualidad, para llegar a una Psiquiatría Transcultural e Histórica, base de la comprensión del fenómeno humano histórico. Sólo pensando en pensamiento pensante de los siglos XVI y XVII se puede hacer Psicología y Psicopatología de hechos pasados.

Así se explica cómo Anselmo, en un tiempo que no podemos medir y tras casarse, tiene una acentuación o se despierta en él una sintomatología, que se descubre asimismo como patológica; en la cual predominan las fobias y obsesiones con el consiguiente correlato depresivo-angustioso. A esto hemos denominado Depresión Neurótica. Posteriormente, sin tener que ver, a nuestro juicio, con el mal favor — pero favor al fin — que le hace su amigo Lotario, se compensa en apariencia.

Más tarde, puesto en una situación de inseguridad manifiesta, lo supera perfectamente volviendo a una aparente tranquilidad adaptativa, tras la escenificación del acuchillamiento de Camila.

Ya, pero más tarde nuestro enfermo va a padecer otro tipo de depresión. Esta va a denominarse Depresión Reactiva, justificada desde cualquier punto de vista psicológico; en cuyo correlato sindrómico angustioso-depresivo se encuentra inmerso Anselmo, y que no llegará a superar, por encontrarse un mal día con la huesa en su camino.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica - Francisco Rodríguez Marín -, tomo III. Editorial Atlas; Madrid, 1948.
- M. de C. Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentada - Luis Astrana Marín y Clemencín - Editorial Castilla; Madrid, 1947.
- M. de C. Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica - Rodolfo Scherill y Adolfo Bonilla -, tomo II. Editorial Gráficas Reunidas, S.A.; Madrid, 1931.

Aspectos característicos de un entremés son los siguientes: la luz cómica que se proyecta sobre Anselmo cuando confunde burlas y veras; el engaño al personaje con la verdad; la acción, que inicia en medio de un diálogo; los desplantes de Camila, que resultan exagerados, y la acentuada hipocresía de Leonela, quien hace del asunto motivo de risa; los desplazamientos rápidos y el conjunto breve.

GUSTAVO ILLADES AGUIAR

#### EL HONOR COMO ESPECTÁCULO EN LA NOVELA DEL CURIOSO IMPERTINENTE

##### I. Las entrañas

Camila, esposa de Anselmo, Lotario, amante de una y amigo por antonomasia de otro, y la doncella Leonela se disponen a representar una farsa, especie de entremés<sup>1</sup>, que tiene por finalidad, como sabemos, mantener ignorante del adulterio al marido engañado. En ese momento, omnisciente, el narrador ilumina la condición doblemente recóndita del *curioso impertinente* al situarlo en su escondite y, a un tiempo, al explicar sus inusuales emociones:

Escondido, pues, Anselmo, con aquel sobresalto que se puede imaginar que tendría el que esperaba ver por sus ojos hacer notomía de las entrañas de su honra, íbase<sup>2</sup> a pique de perder el sumo bien que él pensaba que tenía en su querida Camila<sup>3</sup>.

En efecto, está escondido, pero todos — lectores, auditorio novelesco y personajes — sabemos que se halla tras los tapices de su recámara, esperando el encuentro, quizás erótico, entre su esposa y su amigo. Informado de antemano por Lotario acerca de la entrevista de éste con Camila, Anselmo se dispone a observar, ignorante, un desenlace fingido, una representación. Como desconoce el desenlace real, ya ocurrido, su presencia lo convierte para sí mismo en testigo; sin embargo, desde la perspectiva de los representantes ocupa el lugar del público.

En el pasaje arriba citado se dice que escondido y con sobresalto

<sup>1</sup> Aspectos característicos de un entremés son los siguientes: la luz cómica que se proyecta sobre Anselmo cuando confunde burlas y veras; el engaño al personaje con la verdad; la acción, que inicia en medio de un diálogo; los desplantes de Camila, que resultan exagerados, y la acentuada hipocresía de Leonela, quien hace del asunto motivo de risa; los desplazamientos rápidos y el conjunto breve.

<sup>2</sup> En su edición, Rodríguez Marín, quien ofrece buenas razones, corrige *viase*.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, 2 vols., Madrid: Castalia, 1987, p. 429.



Anselmo *espera*, lo cual significa, según Covarrubias<sup>4</sup>, que 'aguarda, ya con esperanza, ya con temor', «ver por sus ojos hacer notomía de las entrañas de su honra». Es decir, Anselmo desea o teme, desea y teme, *espera*, ver a la «hermosa» Camila cometer adulterio con Lotario. El eufemismo usado por el narrador es notable porque en él concurren tres aspectos sustanciales de la *Novela*: el médico (que remite a las causas naturales de la enfermedad<sup>5</sup> del personaje o *curiosidad impertinente*), el religioso (que trae a cuento la Sagrada Escritura<sup>6</sup>) y el social (que exhibe la opinión común<sup>7</sup>).

Estos tres aspectos histórico-culturales implicados en el eufemismo «hacer notomía de las entrañas de su honra» se distribuyen en dos partes en la formulación literaria: la primera parte es una paráfrasis del lenguaje de los *físicos* de la época («hacer notomía de las entrañas»); la segunda parte es una metáfora («entrañas de su honra»). A su vez, estas dos partes o elementos literarios se intercomunican gracias a un elemento lingüístico: el significante *entrañas*.

En el cuerpo de Anselmo, en sus *entrañas*, se entraña la propia enfermedad (recuérdese su confesión: «yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores»<sup>8</sup>) y a la vez se entraña en el mismo cuerpo de Anselmo el honor de Camila, que es el suyo por ser ella, vía el sacramento del matrimonio, «carne de su carne», tal como reza el segundo capítulo del Génesis<sup>9</sup> previamente citado por Lotario. Ahora bien, hacer *notomía* es 'practicar una disección' o un 'examen minucioso'. En este caso sería examinar y, en consecuencia, disecar el honor entrañado, las entrañas de Anselmo, a través de la *notomía* que con probabilidad vaya a practicar Lotario en las entrañas y, por ende, en el honor de Camila.

Escondido y con sobresalto, el hombre «espera ver por sus ojos», a través del espectáculo de la real o simbólica penetración a la esposa, el del examen y disección de su honra, lo cual habrá de conducirlo a la muerte física que la *Novela* informa y, antes, a ese deceso moral

<sup>4</sup> Cf. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Madrid: Turner, 1979, (ESPERAR).

<sup>5</sup> Confiesa Anselmo a Lotario: «has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad...». Cervantes, *op. cit.*, p. 411.

<sup>6</sup> Adán despertó, miró a Eva y dijo: «Esta es carne de mi carne y hueso de mis huesos... Y entonces fue instituido el divino sacramento del matrimonio, con tales lazos, que sola la muerte puede desatarlos». *Ibid.*, pp. 410-411.

<sup>7</sup> Lotario previene al amigo, haciéndose eco de los *respetos* del siglo XVII: «Pero quiérote decir la causa porque con justa razón es deshonrado el marido de la mujer mala, aunque él no sepa que lo es, ni tenga culpa». *Ibid.*, p. 410. Véase Marcel Bataillon (*Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1974, pp. 245 y ss.) acerca del honor y el matrimonio como sacramento y como lazo social en la cultura católica de la España de los siglos XVI y XVII.

<sup>8</sup> Véase nota 5.

<sup>9</sup> Véase notas 6 y 7.

que Lotario había ya previsto y sentenciado con las siguientes palabras: «Porque si yo he de procurar quitarte la honra [intentando seducir a Camila], claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que un muerto»<sup>10</sup>.

Retomemos ahora la última parte de la cita textual. Anselmo «víase a pique de perder el sumo bien que él pensaba que tenía en su querida Camila». Así entonces, el hombre, esperando ver que lo deshonren, se ve a pique de perder el «sumo bien» — la fidelidad, la honra — que piensa que tiene en la mujer. Ve el riesgo que corre en ver la escena esperada. Lo ve todo. Y espera el riesgo de esperar la escena. Lo espera todo. Aun así, no todo él se concentra en este ver y esperar todo, pues *piensa*, todavía, que su «querida Camila» es portadora, aún, de su propio honor. De este modo acude a la cita dramática, presa de una curiosidad abarcadora de la gratuidad de la experiencia (probar la fidelidad de la esposa fiel), así como de su correlato *voyeurista* (ver la prueba). Acude, por lo tanto, escondido, pero también escindido entre lo que espera y lo que piensa, entre su prehistoria ejemplar — encarnada en el nombre *Anselmo* — y su presente mórbido — expresado en el epíteto *curioso impertinente* —, escindido, en cuanto espía de sí mismo<sup>11</sup>, entre el testigo de un hecho y el público de una representación que lo escinde, a su vez, en la imagen ilusoria del esposo honrado y la imagen real — para los otros, incluidos los lectores — de un cornudo.

Proyectado en el espectáculo inminente, desdoblado en las entrañas de Camila, Anselmo se ve *en* los otros. Fragmentado, espíandose a sí mismo, usurpa el lugar del prójimo para juzgar el estado de su honra, como si fuera representante de la opinión ajena. Y como en las entrañas reside la enfermedad y el honor de nuestro personaje, cuanto mayor sea la curiosidad menor será la honra, la cual depende a fin de cuentas de la opinión del prójimo<sup>12</sup> o curiosidad pertinente. De donde se sigue que en Anselmo el mal de ver se entraña tan hondo como la mirada ajena. Sin embargo, desde la perspectiva de Lotario y Camila, el *curioso* asiste ciego a la representación puesto que no la advierte y, en consecuencia, no se sabe deshonrado.

En términos del argumento de la *Novela*, la farsa de Lotario, Camila y Leonela desarticula el *artificio* que acuerdan los amigos con el fin de probar la *bondad* de la esposa. Aquí percibimos lo ejemplar en la superficie: gratuita y ambiciosa, la curiosidad, por someter a examen a la fidelidad, provoca el adulterio. Pero en términos del personaje, el intento de re-experimentación o reducción subjetiva de la expe-

<sup>10</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 405.

<sup>11</sup> Lotario le ha ya asignado ese papel al jurarle tomar «tan a su cargo el contentalle y no mentille, cual lo vería si con curiosidad lo espía». *Ibid.*, p. 415.

<sup>12</sup> Lotario: «todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene». *Ibid.*, p. 408.

riencia 'aparente' (la bondad y perfección de la esposa) a la experiencia 'real' (la demostración *in situ* de esos valores), por medio de la reducción de lo simbólico (el honor) a lo material (las entrañas), ese intento viene a expresar la voluntad unificadora de Anselmo, la cual se encaminaría a identificar la mirada y la opinión propias con la mirada y la opinión ajenas. No obstante, impotente para unificar, nuestro héroe negativo se escinde: es él y es Camila, es él y es otro. Y su ubicua mirada resulta absorbida por la apariencia, ciega a la verdad, dominada por la verosimilitud de una farsa cuyo propósito es transferir el ser al parecer. La ejemplaridad negativa de la inquisición de Anselmo podríamos relacionarla con su curiosidad adánica<sup>13</sup>, que desafía las leyes divinas, los misterios de la Iglesia<sup>14</sup> y la moral al uso por la vía de experimentar racionalmente la correspondencia que el catolicismo español del siglo XVII<sup>15</sup> establecía entre el sacramento del matrimonio y el honor conyugal derivado de la concepción del matrimonio como lazo social.

Una vez terminada la farsa, el narrador de la *Novela* dice: «Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra». Camila, Lotario y Leonela representaron tan eficazmente sus personajes, «que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían», por lo cual Anselmo «se veía levantado a la más alta felicidad que acertara desearse»<sup>16</sup>.

Extrínseco, desgajado del sujeto, el honor del hombre es confiscado por un grupo de personajes-actores que lo emplazan en el centro de una ficción. Además, el irónico narrador nos deja ver que la dimensión trágica de la muerte de la honra no es consustancial al adulterio, pues acontece en esa especie de entremés donde burlas y veras se confunden ante los ojos del curioso. Así entonces, la *tragedia* emula un pequeño teatro del mundo porque dentro de ella se dictamina el honor. En efecto, la imagen del ser suplanta al ser en tal medida, que Anselmo, «levantado a la más alta felicidad», sin saberlo, «peor es que un muerto».

A esta altura, la ejemplaridad de la *Novela* resulta ambigua. Desde la perspectiva del personaje, la muerte es el efecto último de la curiosidad. Pero en el discurso del narrador parece estar implícita esta sentencia: de una imagen, un simple guiño, o de una palabra ajena pende una vida.

<sup>13</sup> A la curiosidad intelectual — error adánico — se le considera pecado en diversos tratados: *Tratado de la victoria de sí mismo*, de Melchor Cano; *Desordenada codicia de los bienes ajenos*, del Dr. Carlos García. Cf. Harry Sieber, «On Juan Huarte de San Juan and Anselmo's locura in *El curioso impertinente*», *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University Hispanic Studies, t. XXXVI, 1-2, 1970-71 (pp. 1-8), pp. 6-7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>15</sup> Cf. Bataillon, *op. cit.*, pp. 242 y ss.

<sup>16</sup> Cervantes, *op. cit.*, pp. 436-37.

## II. Paranoia de los celos

Intentaré ahora desde otro ángulo observar el fragmento textual citado al inicio. Para ello echaré mano a otro texto:

Y aun sé de un hombre que padecía cruelmente con sus ataques de celos y que, según él sostenía, era traspasado por las torturas más terribles al trasladarse inconscientemente a la posición de la mujer infiel<sup>17</sup>.

Como Anselmo, el paciente de Freud se desdobra en la mujer. No obstante, para que las incidencias entre ambos textos se sostengan, hemos de suponer esto: el deseo irrefrenable del curioso impertinente («el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso»<sup>18</sup>) surge de un acceso de celos, puesto que persigue dos cosas: probar y comprobar la fidelidad<sup>19</sup>. Esta suposición<sup>20</sup> no pretende reducir la originalidad de la experiencia del ente literario ni lo gratuito de su radical duda (recordemos cuando él afirma tener «una mujer honesta, honrada, recogida y desinteresada»<sup>21</sup>).

«Frente a un caso de delirio de celos [observa Freud en un escrito de 1921], habrá que estar preparado para hallar celos de los tres estratos [normales, *proyectados* y *delirantes*], nunca del tercero solamente»<sup>22</sup>. El sujeto ubicable en el segundo estrato se caracteriza por aliviar sus impulsiones a la infidelidad proyectándolas inconscientemente hacia la otra parte, hacia quien es deudor de fidelidad. De su lado, los celos *delirantes* provienen asimismo de anhelos de infidelidad reprimidos, pero los objetos de las fantasías de infidelidad son del mismo sexo; estos celos, al ser un mecanismo de defensa frente a una moción homosexual, pueden situarse entre las formas clásicas de la paranoia. Si se trata de un hombre, la fórmula representativa — según Freud — sería ésta: «Yo no soy quien lo ama; ella lo ama»<sup>23</sup>.

Resulta aquí tentador hacer una paráfrasis, la cual haría decir a

<sup>17</sup> Sigmund Freud, «Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad», *Obras Completas*, vol. 18, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, pp. 217-18.

<sup>18</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 402.

<sup>19</sup> Anselmo: «...y no puedo enterarme en esta verdad [la supuesta perfección y bondad de Camila], si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro». *Ibid.*, pp. 402-03.

<sup>20</sup> Tal suposición se confirma en la obra cervantina; en efecto, el final de la historia de Timbrio y Silerio — en *La Galatea* — anticipa, asociado al tema de los celos, el título de nuestra *Novela*: «porque no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente». Cf. la edición de J.B. Avallé-Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), pp. 256-57.

<sup>21</sup> Cervantes, *Quijote*, p. 403.

<sup>22</sup> Freud, *op. cit.*, p. 219.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 218-19.

Anselmo «yo no soy quien ama a Lotario; Camila lo ama». Denegación típica cuyo trasfondo sería la proverbial amistad de los dos hombres, su casi inverosímil semejanza: «andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese»<sup>24</sup>. Así también podría argumentarse el narcisismo del curioso, su envidia por la perfección, bondad y belleza de la esposa. Pero no es este esquema reductivo el que intento trazar. Quisiera tan sólo, por conducto de algunas observaciones freudianas, corroborar el análisis del discurso efectuado páginas atrás.

Es el caso de un joven con una paranoia de celos cuyo objeto era su mujer, dueña de una intachable fidelidad. La anormalidad consistía en notar él con gran agudeza lo inconsciente de ella. «Nos viene a la memoria que también los paranoicos perseguidos se comportan de una manera en un todo similar. Tampoco ellos advierten nada indiferente en otro... y el paranoico no anda tan errado en cuanto al parentesco fundamental de los conceptos 'extraño' y 'enemigo' cuando siente esa indiferencia, en relación con su demanda de amor, como hostilidad»<sup>25</sup>. El celoso y el perseguido se dejan guiar por su conocimiento de lo inconsciente del otro; uno, al discernir la infidelidad de la mujer, mantiene inconsciente la propia; otro, hace de la hostilidad ajena el reflejo especular de sus sentimientos hostiles. Como sabemos, para el paranoico la persona más amada del mismo sexo deviene perseguidor; por ello, es de suponer que en la inversión del afecto el sentimiento de ambivalencia, presente de continuo, proporciona la base para el odio, reforzado por el incumplimiento de las demandas de amor. «Así, para defenderse de la homosexualidad, la ambivalencia de sentimientos presta al perseguido el mismo servicio que los celos prestaban a nuestro paciente»<sup>26</sup>. Otro poderoso motivo para la elección homosexual de objeto es la deferencia o la angustia frente al padre. Renunciar a la mujer tiene el significado de 'hacerse a un lado' en la competencia con el padre o con el hombre que hace sus veces<sup>27</sup>.

La historia de Anselmo ofrece múltiples analogías con lo anterior. En nuestro personaje podemos ver al paciente convertido en su infiel mujer («la carne de la esposa es una misma con la del esposo, las manchas que en ella caen, o los defectos que se procura, redundan en la carne del marido»<sup>28</sup>); también en Anselmo entrevemos a aquel que proyecta sobre la esposa sus propias impulsiones a la infidelidad («no puedo enterarme en esta verdad [es decir, la fidelidad de Camila], si no es probándola»); en el curioso atisbamos al obsesivo escrutador de la intachable conducta de la mujer («él se encerró en un aposento y

<sup>24</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 399.

<sup>25</sup> Freud, *op. cit.*, p. 220.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>28</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 411.

por los agujeros de la cerradura estuvo mirando y escuchando»<sup>29</sup>); el curioso nos remite al tipo de hombre que, renunciando a la mujer, se 'hace a un lado' («habiendo dejado Anselmo solos a Lotario y a Camila, como otras veces solía»<sup>30</sup>). Asimismo, y esto es lo que más hace al caso, en nuestro personaje asoma la figura del paranoico («Notó Anselmo la remisión de Lotario, y formó dél quejas grandes, diciéndole que si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicarle como solía, que jamás lo hubiera hecho»<sup>31</sup>), asoma la figura del paranoico, digo, en la doble actitud de celoso y perseguido («y es que, estando yo, como estoy, determinado de poner en plática esta prueba [a Camila], no has tú [Lotario] de consentir que yo dé cuenta de mi desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor que tú procuras que no pierda»<sup>32</sup>).

En suma, Anselmo protagoniza un *exemplum* cuyas etapas aíslo a continuación: 1) el personaje al casarse encarna el sacramento del matrimonio; 2) atrae hacia sí al amigo vía el *artificio* de probar a la esposa, lo cual equivale a un proyecto racional: el de transformar el deseo en re-experiencia del honor conyugal; 3) intenta re-experimentar el honor esforzándose por unir ser y parecer, o sea, la opinión ajena (o curiosidad pertinente) a la opinión propia (o curiosidad impertinente); esto es, intenta encarnar la inquisición social del «vulgo ocioso», «los ojos vagabundos», «toda maldiciente lengua» (cuyo vocero es Lotario), a través de una contra-inquisición personal; y 4) escindido, Anselmo progresivamente se re-integra, si bien distinto: primero, el vigilado y perseguido deviene inquisidor, espía compulsivo; luego, el celoso, engañado; y, al fin, el amigo por antonomasia y perfecto casado, ser en completa soledad.

Por su parte, ejemplar, el narrador castiga con la muerte a mujer y amigos; sin embargo, esto no equivale a una restauración postridentina<sup>33</sup>, pues en su trayecto la narración ha mostrado la incompatibilidad entre sacramento y honor social, entre ser y parecer, y ha mostrado el heroísmo intelectual<sup>34</sup> — nunca antes formulado por la literatura — de un noble libertino a la vez transgresor<sup>35</sup> y magna-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 412. Lotario representa para Anselmo el ser amado y, a un tiempo, el perseguidor y vocero de los valores tradicionales.

<sup>33</sup> Cf. Bataillon, *op. cit.*, pp. 242 y ss.

<sup>34</sup> Cf. Joaquín Casaldueiro, *Estudios de literatura española*, Madrid: Gredos, 1967, p. 126.

<sup>35</sup> Al intentar reducir a su imperfecto y humano entendimiento los misterios reservados a Dios y a la Iglesia, Anselmo introduce desconfianza, engaño y muerte en una perfecta relación. Cf. Harry Sieber, *op. cit.*, p. 7. Para una teorización sistemática de la transgresión como «desviación» y «anomia», véase José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid: Taurus, 1986, pp. 411-439.

nimo, porque, pudiendo castigar ejemplarmente la infidelidad de la esposa, perdona a Camila.

### III. Estructura del texto

Al leer la *Novela del Curioso impertinente*, el lector del *Quijote* se halla ante un sistema de interpolaciones e interrupciones: la novela corta se inserta en la grande; después, cuando don Quijote sueña matar al Gigante, la novela grande se interpola en la breve. Este doble paréntesis narrativo ocurre al final de la farsa, con la cual termina la primera parte de la novela breve y el capítulo 34 del *Quijote*. Además, la *Novela del Curioso* está situada en un contexto que es ya una interpolación<sup>36</sup>: la historia de Cardenio. Si, como observa Freud<sup>37</sup>, la resistencia al decurso psíquico — el amor de Anselmo al amigo<sup>38</sup> — origina la sobreinvestidura de otro camino — la duda sobre Camila —, esto es, origina la interpolación de un decurso en otro, deduzcamos entonces que la interioridad del ente literario se reproduce en la estructura del texto literario. De igual manera, la fragmentación del personaje ya analizada en el pasaje de las *entrañas* es recíproca de las interpolaciones de una novela en otra, de una farsa en una novela y, en un nivel más reducido, es recíproca de la cláusula. Recordemos cómo formula Anselmo el deseo que le fatiga: «pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso». La duplicación de los elementos (Camila-esposa, buena-perfecta, pensar si... como pienso) desdobra al curioso<sup>39</sup> aun en el sintagma y en la sintaxis. Técnicas narrativas, decimos nosotros; fingimiento inverosímil, dirá el Cura; mecanismo neurótico, dice el psicoanálisis; «antojos», «malacia» y «pica», «humores revueltos», dirá Huarte de San Juan<sup>40</sup>. Sea como fuere, la desintegración de Anselmo en la «tragedia de la muerte de la honra» es sí un espectáculo barroco del honor. Y más todavía: pequeño teatro del inconsciente en donde unos personajes, hiperconscientes de la opinión ajena, exhiben lo oculto de su ser al fingirse honrados.

<sup>36</sup> Véase Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pp. 126-27 y Hans-Jörg Neuschäfer, «El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXXVIII, núm. 2, 1990 (pp. 605-620), pp. 606-07.

<sup>37</sup> Freud, *op. cit.*, p. 222.

<sup>38</sup> Según Anselmo, la misma Camila sabe «con cuántas veras los dos [amigos] se amaban». Cervantes, *op. cit.*, p. 400.

<sup>39</sup> Lotario ha ya anticipado la desintegración del personaje: «el daño está en que yo pienso que no eres el Anselmo que solías, y tú debes de haber pensado que tampoco yo soy el Lotario que debía ser». *Ibid.*, p. 404.

<sup>40</sup> Véase Harry Sieber, *op. cit.*, p. 3. El *Quijote* se hace eco de las ideas de Juan Huarte de San Juan en múltiples lugares (véase la edición que Guillermo Serés hace de *Examen de ingenios* - Madrid: Cátedra, 1989); en el caso de la *Novela*, Lotario, por ejemplo, hace este reproche al curioso: «mira por cuán vana e impertinente curiosidad quieres *revolver los humores* que ahora están sosegados en el pecho de tu casta esposa». Cervantes, *op. cit.*, p. 411 (yo subrayo).

Por último, el Cura, quien manda quemar libros en el primer escrutinio, en el segundo examina a los lectores y lee él mismo, no ya un libro del pasado, sino un documento de actualidad: el manuscrito intitolado *Novela del Curioso impertinente*. Lectura *in camera* la suya, ilustra el sacramento y la institución del matrimonio para dos que van a casarse: los oyentes Cardenio y Dorotea<sup>41</sup>. Oralmente — sermón originalísimo — este religioso lee la *Novela*, como él mismo confiesa, «por curiosidad siquiera»<sup>42</sup>. No nos sorprenda entonces que el lector del *Quijote* enfrente, entre otras, las siguientes dificultades: leer el impreso del manuscrito 'escuchando' al Cura, integrar el juego de interpolaciones y, a la vez, integrar las descodificaciones disímolas que los personajes de la *Novela* efectúan simultáneamente sobre un mismo hecho. Un ejemplo. En medio de la farsa, Camila desconoce el pacto entre amigos, Anselmo ignora la complicidad de Lotario y Camila, Lotario no sabe del acuerdo entre la mujer infiel y la doncella Leonela, etc., etc.; tan intrincada es la intriga, y tal el desgaste semántico, que en un determinado momento decir la «verdad desnuda» al esposo significa volver a representar la mentira total<sup>43</sup>.

Nosotros, lectores no ficticios, a través del ojo de la cerradura del *Quijote*, observamos al Cura y su auditorio observar a Anselmo, quien se mira a distancia en un espectáculo cuyos actores, a su vez, observan al curioso mirar escondido. Concluyo: la ejemplaridad última de la *Novela* residiría en hacer de su verdadero lector o lector de la totalidad otro curioso impertinente, el cual, desde la última de las cámaras del libro, fisgoneando las entrañas de Anselmo, desdoblado ya — el lector —, contagiado ya, como si mirara a otro se miraría a sí mismo leyendo.

<sup>41</sup> Véase Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pp. 124, 145 y 148.

<sup>42</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 399.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 436; cf. Juan Bautista Avallé-Arce, «'El Curioso' y 'El Capitán'», *Deslindes cervantinos*, Madrid: Edhigar, 1961, pp. 139-41.

El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente...

El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente...

El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente...

El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente...

El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente... El honor como espectáculo en la novela del Curioso impertinente...

MARIA CATERINA RUTA

LOS RETRATOS FEMENINOS EN LA SEGUNDA PARTE DEL QUIJOTE

Bastante se ha investigado sobre el conocimiento que Cervantes pudo tener del Examen para las ciencias de Huarte de San Juan y sobre sus consecuentes huellas en la obra del escritor. Por lo que se refiere al Quijote se han llevado a cabo sólo análisis del carácter del protagonista pasando por la criba todas las referencias, que son muchas, a sus rasgos físicos, a su temperamento, a sus actitudes, a sus costumbres con respecto a las necesidades diarias tales como la comida y el sueño<sup>1</sup>. De los otros personajes poco se ha dicho y, en todo caso, no es de mucho interés. El Examen de Huarte de San Juan responde a las curiosidades de orden fisiognómico que se difunden en el siglo XVI y se afirman con mayor fuerza en el siglo sucesivo. En él se trata de describir y analizar los elementos constitutivos del hombre y sus relaciones, la interdependencia de las partes fisiológica y síquica, lo que caracteriza el cuerpo es la manifestación de las calidades de su alma. Bajo esta perspectiva los signos exteriores, sobre todo los de la cara, son la expresión de vicios y virtudes, de aptitudes y pasiones; traducidos al lenguaje verbal, permiten la reconstrucción en el orden del discurso de la sique individual. Las reglas de la taxono-

<sup>1</sup> Las referencias al Examen remontan por un lado a M. de Unamuno (Vida de don Quijote y Sancho, 1ª ed. 1905, Madrid, Catedra, 1992) por el otro a R. Salillas (Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios, Madrid, 1905) y M. Iriarte S.J. (El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial, segunda edición notablemente aumentada, Madrid, 1939). Como recuerda atentamente G. Serés en la «Introducción» a la edición moderna de la obra de Huarte (Examen de ingenios para las ciencias, Madrid, Catedra, 1989) de la cuestión se ocuparon casi contemporáneamente O. Green («El ingenioso hidalgo», Hispanic Review, XXV, 1957, pp. 175-193 y H. Weinrich (Das Ingenium Don Quijotes, Munster, Aschendorffsche Verlag, 1956). Igualmente han tratado el tema, al interior de ensayos sobre asuntos de sujeto distinto, entre otros H. Hatzfeld (El Quijote como obra de arte del lenguaje, Madrid, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1949), J.B. Avallé-Arce (Don Quijote como forma de vida, Madrid, Castalia, 1976) y F. Márquez Villanueva (Fuentes literarias cervantinas, Madrid, Gredos, 1973 y Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975). Véase entre los trabajos más recientes C.S. Halka, «Don Quijote in the light of Huarte's Examen de ingenios: a Reexamination», Anales cervantinos, XIX, 1981, pp. 3-13.

mía en la que el *Examen* se funda, se apoyan en juicios de valor clasificados por parejas opositivas que permiten atribuir a cada rasgo un significado conceptual. En cada época, por consiguiente, con relación al estudio de la figura humana se establece un sistema paradigmático de clasificación según el cual proceder a un trabajo de selección y esquematización para reducir la complejidad de la percepción de la imagen a una descripción sintagmática, respetuosa del sistema elegido<sup>2</sup>.

En la cultura dominante en Europa y España a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, además de la teoría de Huarte de San Juan, triunfa el neoplatonismo, tan fuertemente arraigado en el petrarquismo, pero se afirma también el aristotelismo a través de los numerosos comentarios y refundiciones de la *Poética* de Aristóteles. Cervantes, por un lado recibe el modelo neoplatónico de la belleza femenina, estrechamente vinculado a las virtudes más apreciadas en la mujer ideal (honestidad, recato, discreción); por otro se enfrenta con el principio de la verosimilitud sugerido en los textos teóricos. El escritor revela conocer las dos vertientes, pero, como bien se sabe, se sitúa a menudo por encima de las dos en la base de su experiencia existencial que le ha enseñado que la visión de la realidad está fuertemente relacionada con el punto de vista elegido<sup>3</sup>.

Por lo que se refiere a los retratos femeninos, una lectura detenida

<sup>2</sup> Véanse, además la citada «Introducción» de Serés, J.J. Courtine-C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup>)*, Paris, Editions Rivages, 1988 y P. Getrevi, *La scrittura del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Angeli, 1991.

<sup>3</sup> Un acercamiento semiótico al problema de la percepción y representación de la cara se encuentra en los trabajos de P. Magli «Il lavoro narrativo del volto» (G. Manetti a cura di, *Leggere I promessi sposi*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 111-132), «Per speculum et in aenigmate. L'universo simbolico nella narrativa di Umberto Eco» (P. Magli, G. Manetti, P. Violi a cura di, *Semiotica. Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 263-282) y *Il volto e l'anima* (Milano, Bompiani, 1995).

Aunque se presente rico de sugerencias, no nos interesa de modo específico el conjunto de ensayos reunidos por A. Redondo, *Le corps dans la société espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990.

<sup>4</sup> Además del imprescindible libro de E.C. Riley sobre *Teoría de la novela en Cervantes* (trad. esp., Madrid, Taurus, 1966, 1<sup>a</sup> ed. 1962), que marca una etapa decisiva en el debate sobre cuestiones de poética cervantina, véanse entre otros A.K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton, Princeton University Press, 1970), H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte* (Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.), A.F.M. Atlee, «Concepto y ser metafórico de Dulcinea» (*Anales cervantinos*, XV, 1976, pp. 223-236), E. Paiewonsky-Conde, «Cervantes y la teoría renacentista del deseo» (*Anales cervantinos*, XXIII, 1985, pp. 71-81), los otros trabajos de Riley indicados en la nota 30 de la p. 26 de A. Gargano, «Introduzione all'edizione italiana» de E.C. Riley, *La teoría del romance in Cervantes* (Bologna, il Mulino, 1988) y la «Introduzione» misma (pp. 7-31), W. Mezcler, «Neoplatonismo y el Quijote» (*Anales cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, pp. 315-325) y J. Blasco, «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del Quijote» (*Criticón*, 46, 1989, pp. 41-62).

de la novela de 1615 parece confirmar algunas de las ideas ya expuestas en relación al texto de 1605<sup>4</sup>.

Con respecto al retrato de la mujer bella cuyo modelo, habiéndose formado en la Edad Media, alcanza su definición en la poesía de Petrarca, se ha hablado de 'género demostrativo', de 'canon', de 'blasón', subrayándose siempre su carencia de totalidad, elemento, éste último, exigido por la teoría neoplatónica de la armonía, en favor de la enumeración de las partes, comparadas de ordinario con objetos preciosos y elementos de la naturaleza<sup>5</sup>. Se ha observado que la visión fragmentada de las figuras de Laura y de Dulcinea es necesaria para alimentar la labor poética de Petrarca en un caso y los esfuerzos heroicos de don Quijote en el otro. La descripción completa de sus cuerpos estaría en estrecha relación con la interrupción de las dos actividades<sup>6</sup>.

A estas normas no parece escaparse don Quijote al retratar a Dulcinea en la Primera Parte de la novela, sin embargo, ya desde el comienzo de su creación ideal, la evocación de la campesina del Toboso insinúa la posibilidad de la destrucción del código petrarquista. Ésta halla su momento central en el capítulo 10, repetidas veces analizado y nunca explotado en todas sus implicaciones. A partir del fingido encantamiento, el personaje de Dulcinea recorre todo el camino del desengaño hasta desaparecer definitivamente tras los agujeros que el caballero recibe al entrar en su aldea (II,73).

<sup>4</sup> Me ocupé de los retratos femeninos en la obra cervantina en los ensayos «Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el Quijote», en prensa en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Almagro, 24-29 de junio de 1991), y «Otros recorridos del realismo cervantino» en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Actas Irvine, 92, 1994, pp. 127-136.

<sup>5</sup> El código petrarquista con referencia al canon de la belleza femenina y la relación cuerpo/espíritu, en su transformación del Renacimiento al Barroco en la literatura española, ha sido muy estudiado; véanse entre otros los trabajos de E. Veres D'Ocón, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», en *Anales cervantinos*, I, 1951, pp. 251-271; A. Garcia-Berrio, «Una tipología testual de sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», en *Lingua e Stile*, XV, 1980, pp. 451-478; P. Jauralde, «Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI», en *Edad de Oro*, I, 1980, pp. 219-232; M.G. Profeti, «Il canone alto e la sua contestazione», en *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, pp. 63-123; L. Terracini, «Gongora e i codici del *carpe diem*», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 101-131; A. Bognolo, «La rosa elusa. Il topos della descrizione femminile nelle *Novelas ejemplares*», en *Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 1992, pp. 391-399.

En años recientes, los críticos estadounidenses se han enfrentado con este tema en especial modo según los principios del feminismo y la deconstrucción. Existe sobre ello una abundante literatura citada ampliamente por D. Hartunian en su artículo «The Deconstruction of Petrarchan Images: Towards an Understanding of Women Poets of Early Modern Spain» (*Quaderni ibero-america*, 75, giugno 1994, pp. 31-48) y por L. Rabin en «The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in Don Quijote de la Mancha» (*Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America*, XIV, 2, Fall 1994, pp. 81-91).

<sup>6</sup> En efecto, cuando a don Quijote se le presenta el personaje de su dama contrahecho por el paje de los duques, se determina la progresiva disolución de la imagen ideal de Dulcinea, cfr. L. Rabin, *art. cit.*

Los pasos del texto que vamos a analizar son de los más citados y comentados, sin embargo, por el interés que nos guía, vamos a buscar en ellos fundamentalmente aquellos elementos significantes que nos ayuden a formular los principios en los que se basa el paradigma cervantino de la creación de los retratos femeninos<sup>7</sup>.

La observación, que llevo defendiendo en mis últimos trabajos, de que Cervantes no se detiene en la descripción de personas, lugares y cosas sin tener una buena razón para hacerlo, la comparte el autor del libro específicamente dedicado a los personajes femeninos ya citado. H.P. Márquez le atribuye al escritor de Alcalá la voluntad de no querer retratar a los personajes de manera tradicional, es decir completa en todos los aspectos y puesta en posición inicial, sea para no interrumpir el hilo narrativo, sea para tener mayor libertad de ir adaptando sus atributos a las circunstancias y de confiar a puntos de vista múltiples el dibujo del personaje mismo<sup>8</sup>. Aunque apreciando el estudio de Márquez, no concuerdo del todo con respecto a las posibles

<sup>7</sup> En la casi totalidad vamos a utilizar los mismos trabajos consultados para redactar el primer artículo; se han añadido algunos, o porque se refieren a temas de la Segunda Parte, o por haberlos encontrado en investigaciones sucesivas. Hay que recordar especialmente el libro de H.P. Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, (Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1990), el ensayo de J. Montero Reguera, «Mujer, erotismo y sexualidad en el Quijote» (*Anales cervantinos*, XXXII, 1994, pp. 97-113), J.D. Vila, «La poética del retrato: don Quijote y los mercaderes toledanos» (*Anales cervantinos*, XXXII, 1994, pp. 157-168) y el número 1 del volumen XV (Spring 1995), de *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, enteramente dedicado al tema de «La construcción del personaje en la obra de Cervantes» (*Actas del Coloquio* tenido en la ciudad de Castro del Río en noviembre de 1993).

En el primero el autor se apoya en la idea de que los seres femeninos creados por Cervantes proceden todos de tipos literarios conocidos, sin embargo en su obra se convierten en personajes verosímiles y humanos, inmersos en la realidad contemporánea del escritor. Como afirmé en la comunicación leída en Almagro, también Márquez subraya que Cervantes generalmente no se detiene en dar detalles en la representación de estos personajes o que los va distribuyendo por pinceladas sucesivas hasta llegar a la caricatura y comicidad.

Montero Reguera, por su parte, partiendo del éxito que han tenido en fechas recientes los estudios sobre la presencia de la mujer y el erotismo en la literatura del Siglo de oro, reseña los trabajos que desde distintas perspectivas críticas, en algunos casos contradictorias, han tratado estos temas con especial atención al *Quijote*. Del enfoque sicológico al filológico, del psicoanalítico al feminista, los estudios se multiplican, a veces alejándose excesivamente de la novela cervantina, pero aportando siempre nuevas contribuciones a su comprensión.

Vila se refiere fundamentalmente al episodio citado en el título habiendo reflexionado sobre el concepto del enamoramiento *ex auditu*, practicado por don Quijote, en lugar del *de visu*. En aquella circunstancia cobra importancia la mención del nombre del enamorado por parte de un mediador delante de la dama. Esto determina el episodio del mercader toledano en el que su insistencia por ver el retrato de Dulcinea produce una imagen de la dama degradada física y moralmente.

De los artículos de la revista, muestra de la importancia que el elemento 'personaje' tiene en las obras cervantinas, el que más atañe a nuestro asunto es el de C. Johnson al que me referiré más adelante.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pp. 5-36.

causas de la escasez de detalles en muchas descripciones cervantinas por creer que el nivel del discurso está siempre estrechamente vinculado al sentido de la obra, incluso en ausencia de una voluntad consciente por parte del autor.

Camino del Toboso, don Quijote, ansioso de llegar a la presencia de su dama, hablando con Sancho, invoca el sol de la belleza de Dulcinea, que pasando por las «ventanas-bardas», podrá alcanzar su entendimiento y corazón<sup>9</sup>. La réplica del escudero mezcla como siempre los dos códigos, el áulico y el campesino, trazando una idea de Dulcinea cuyo resplandor está ofuscado por el polvo producido al ahechar ella el trigo. Sin embargo dentro de poco este residuo de rasgos petrarquistas va a desaparecer cediendo paso al retrato de una verdadera labradora que de ninguna forma la buena voluntad de Sancho pueden transformar en la «sin par Dulcinea». Ha observado Julio Rodríguez-Luis: «La parodia princesa-labradora que constituye la base de I, 30 se va a desarrollar ante nuestros ojos en II, 10, pasando de la descripción al acto, a la farsa<sup>10</sup>». Gracias al difundido conocimiento de su locura, don Quijote cree vivir en pleno escenario caballeresco, opina el crítico, por consiguiente la figura de Aldonza queda muy alejada de su imaginación así que ya no consigue transfigurarla en la de la hermosa dama.

En relación al cap. 10 se puede observar que todavía no ha tenido lugar ninguna de las grandiosas burlas que caracterizan el texto del 1615 y que la 'farsa' que se intenta representar se relaciona más bien con el apuro de Sancho, consiguiente al engaño construido en la Primera Parte, es decir que el tema del encantamiento y del consecuente y progresivo desengaño del héroe se produce en el ámbito mismo de la pareja amo y criado, lejos aún de fiestas fastuosas y ricos entretenimientos espectaculares<sup>11</sup>.

El buen escudero introduce a las tres campesinas avanzando sobre tres borricas, soltando una arenga al estilo del amo en la que se juntan todas las preciosidades que su imaginación era capaz de concebir: oro,

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, edición crítica y comentarios de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987, cap. 8, pp. 128-129.

Observamos de paso que al tratar estos capítulos del *Quijote* II acude a la memoria el trabajo de E. Auerbach «La Dulcinea encantada» (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. esp., México, 1950, pp. 314-339). Sin embargo el enfoque del insigne estudioso se sitúa en una línea distinta de la que me orienta en estas notas, aunque la idea de realismo en que se funda el ensayo sigue manteniendo una importancia básica.

<sup>10</sup> «Dulcinea a través de los dos Quijotes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, 1970, pp. 397.

<sup>11</sup> «Toda la historia de Dulcinea se deriva, por ende, de la fingida visita que le hace Sancho en el Toboso para entregarle la carta de su amo. De la visita simulada en la primera parte de la novela, nace la visita imposible con que termina en la segunda, y de ella depende tanto el encantamiento como el desencantamiento de Dulcinea», L. Oster, «Dulcinea y sus metamorfosis», *Anales cervantinos*, XXIII, 1985, p. 56.

perlas, diamantes, rubíes, brocados, soles y en fin las 'hacaneas'. Pero don Quijote no consigue ver a otra persona que: «... una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata...» (10, p. 164), que habla de manera vulgar, incorrecta y monta su animal a horcajadas como un hombre. En sus sucesivas quejas el caballero añadirá que los encantadores transforman a la dama «en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana», que huele «a ajos crudos» en lugar de oler a ámbar y flores. En esta circunstancia, como ya ha sido notado, por boca de Sancho se produce la descomposición del canon de la belleza femenina cuya integridad y coherencia ya se habían puesto en discusión en el diálogo entre amo y criado del capítulo 31, I. En la fingida imprecación de Sancho contra los encantadores se mencionan transformaciones como «las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas», «sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo», «sus facciones de buenas en malas» y se alude al cambio del olor<sup>12</sup>. Para ensalzar aún más la hermosura de Dulcinea, Sancho, que persiste en la ficción, señala la presencia en su rostro, sobre el labio derecho, de «un lunar... con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo» (p. 168). El mismo don Quijote no puede excusarse de subrayar la excesiva medida de los pelos con respecto al lugar donde se encuentran. Sin embargo la alusión al lunar le sugiere una probable correspondencia con otro que tendría que estar colocado en el ancho del muslo del mismo lado. Es evidente que don Quijote se está refiriendo a las nociones de fisiognómica ya recordadas; esto no quiere decir que sea el mismo Cervantes quien se esté expresando en favor de esas teorías, sino que simplemente hace hablar a su personaje según la cultura que un hombre de su linaje hubiera podido tener.

La figura que se perfila entre la visión del caballero y el antirretrato de Sancho corresponde a la imagen de Aldonza Lorenzo que el

<sup>12</sup> A. de Colombi Monguió ha comentado agudamente este pasaje señalando las fuentes del antirretrato que en él se dibuja, cfr. «Los 'ojos de perlas' de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11) en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, pp. 389-402. Antes E. Veres D' Ocón se había dado cuenta ya de su derivación del soneto de Baltasar de Alcázar, notando al mismo tiempo ciertas afinidades de Cervantes con procedimientos del petrarquismo y neoplatonismo, cfr. «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales cervantinos*, I, 1951, pp. 251-271. Por su parte P. Manero Sorrolla observa, aunque limitándose a los intertextos poéticos: «En realidad, a partir de la poesía inserta en el *Quijote*, de lo que podemos hablar es de antipetrarquismo o, si se quiere, de la utilización de la imaginaria petrarquista con fines burlescos o dudosos. Apreciamos con ello que si bien la poesía fue una constante en la vida de Cervantes, el petrarquismo áulico no; y que, prácticamente, se agota en *La Galatea*, para aflorar luego sólo muy esporádicamente y reaparecer al final con nuevas manifestaciones en la prosa y la poesía del *Persiles*.» y añade más adelante: «En la madurez de su vida, opta, elige o se decanta hacia el antipetrarquismo, no siempre circunscrito a la poesía, sino salpicando preponderantemente su prosa.», cfr. «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 762-763.

escudero había dibujado en las dos descripciones de la Primera Parte de la novela (I, 25 y 31). Sabemos que la silueta de Dulcinea, transformada en labradora, se imprime tan fuertemente en la imaginación de don Quijote que con el mismo aspecto vuelve a verla en la supuesta visita de la cueva de Montesinos. En su primera aparición el caballero ve a «... tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras...» (23, p. 355). Luego la nueva Dulcinea, con los mismos trajes que llevaba durante el encuentro del Toboso, le vuelve las espaldas y se aleja corriendo. Actitudes y gestos, éstos, que poco se conforman a una dama como Dulcinea. A más de esto la doncella-labradora le envía al caballero a una de las compañeras para pedirle dinero en préstamo sobre la prenda del 'faldellín'. Don Quijote descubre así que una señora, tan principal como ella, y además encantada, está sujeta al rigor de la necesidad. Toda la construcción ideal edificada por él, se le va cayendo encima al pobre hidalgo, obligándole a considerar una realidad común y vulgar, totalmente opuesta a la trascendencia de su visión<sup>13</sup>.

En su reciente intervención sobre la construcción de los personajes en la obra cervantina C.B. Johnson observa que en la Primera Parte de la novela es don Quijote quien construye a Dulcinea, mientras que en la Segunda el caballero pasa el control de la construcción primero a Sansón Carrasco, luego a Sancho. «En la Cueva de Montesinos don Quijote sueña y logra en parte recuperar el control sobre la construcción de Dulcinea, aún mientras demuestra que la Dulcinea construcción de Sancho ha calado hasta la intimidad de su inconsciente.» subraya el crítico americano y sigue notando que sucesivamente el narrador le quita el control del personaje a Sancho para atribuirlo a Maese Pedro y en fin a los Duques<sup>14</sup>.

Nunca más Dulcinea recobrará su perfecta hermosura ni siquiera en el final de la novela a pesar de la fingida ejecución de la punición corporal por parte de Sancho. El caballero, cuando en el capítulo 32 se ve obligado a dar una respuesta a las preguntas de la duquesa sobre la belleza de su dama, asume un tono melancólico y afligido y tiene

<sup>13</sup> Osterc en su trabajo recorre todo el itinerario del personaje Dulcinea/Aldonza desde su invención hasta su desencantamiento, viendo, en línea con su postura crítica, en cada 'metamorfosis' de la mujer una transformación de los ideales morales que Cervantes quería manifestar en su obra, cfr. *art. cit.* A este respecto véase también G. Roberts, «Ausencia y presencia de Dulcinea en el *Quijote*», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4, 1979, pp. 809-826 y E.C. Riley, «Metamorphosis, Mith and Dream in the Cave of Montesinos», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1982 (1964), pp. 105-119.

<sup>14</sup> C.B. Johnson, «La construcción del personaje en Cervantes», en *Cervantes cit.*, pp. 8-32. Aunque refiriéndose sobre todo a las *Novelas ejemplares*, A. Bognolo trata el tema de la atribución de la función descriptiva más bien a los personajes que al narrador mismo con especial atención al *topos* de la belleza femenina, viendo en esto «... un atteggiamento che va dal distanziamento più o meno ironico, alla satira, alla burla aperta.», *art. cit.*, p. 396.



que confesar el cambio sufrido por la figura de Dulcinea; lo hace de manera directa, sintética y eficaz al mismo tiempo: «... halléla otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago.»<sup>15</sup> Allen se ha fijado en la marcada diferencia entre esta contestación y la que don Quijote había dado a Vivaldo en el capítulo 13 de la Primera Parte. En aquella única hipótesis de retrato de Dulcinea por parte del caballero, él contesta con tono seguro y arrogante y limitándose a dar datos sobre «... lo instrumental, lo convencional y lo físico»<sup>16</sup>. En el curso de la novela de 1605 don Quijote sigue respetando estrictamente los códigos petrarquista y cortesano-caballeresco en la descripción de la hermosura de la dama, atribuyéndole a Dulcinea la función de dama avasalladora e inalcanzable, a la que el caballero debe rendir tributo.

En el tono de la respuesta a la duquesa el crítico americano nota un cambio de actitud que se confirma en el plano del contenido. En efecto, don Quijote intenta sobrepasar la desilusión sufrida por la mutación física y comportamental que ha afectado a su dama, ensalzando sus virtudes, las cuales le hacen merecer este título aunque su linaje no sea elevado. Como en la Primera Parte el héroe había inventado la dimensión exterior de Dulcinea, ahora se está esforzando en conferirle un carácter. En la sustancia, por lo que se refiere a Dulcinea el ideal de belleza concebido por don Quijote, frente al apremiante desengaño, parece sufrir un cambio de rumbo pasando de lo exterior a lo interior, como ocurre con los otros ejemplos de transformación de mujeres hermosas en feas contenidos en el universo cervantino.

En el palacio de los duques se intenta presentar una personificación de Dulcinea en la figura de un paje tan cuidadosamente disfrazado que parece respetar la magnificencia de la imaginada belleza de la dama: ricos y vistosos trajes de oro y plata y un hermosísimo rostro de doncella encubierto por un ligero velo. El narrador, que no se ha preocupado nunca de indicar la edad de Dulcinea, precisa en este caso que sus años «... no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete.» (35, p. 508). Una vez más nos encontramos con un detalle aparentemente irrelevante que, sin embargo, sirve como indicio para la identificación del actor que está actuando: «el paje instruido por los duques para burlarse de don Quijote a la vez que del escudero.» Pero a la belleza exterior del personaje no corresponden las otras virtudes según la reacción de éste a la respuesta negativa de Sancho con respecto a los

<sup>15</sup> Véase el trabajo de M. Joly, «Cervantes et le refus des codes: le problème du 'sayagués'» (*Imprevue*, 1978, 1-2, pp. 122-145).

<sup>16</sup> J.J. Allen, «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 855.

azotes que tiene que darse para liberar a la dama del encantamiento. La doncella contesta de forma violenta, un tanto vulgar y a veces irónica. Por su desenvoltura se sale de los cánones cortesanos y, aunque no llega a descubrir el engaño que se ha montado contra el caballero y su escudero, no suscita tampoco en don Quijote aquella emoción que la primera aparición de su dama debería causar en él. En el plano de irrealidad en el que la burla de los duques quiere mantener al personaje de Dulcinea, se introduce la nota discordante de la realidad. Don Quijote, que parece tener algún barrunto de la ficción que se ha urdido para disfrutar de su locura, va descubriendo cada vez más que también su ideal está sometido «... a los poderes destructores del tiempo y a las mismas leyes de la relatividad y de las necesidades físicas del mundo temporal y finito.»<sup>17</sup> La progresiva descomposición del código petrarquista que se ha llevado a cabo, va borrando la imagen literaria de Dulcinea hasta llegar a su desaparición, representando de forma emblemática el ataque paralelo al ideal caballeresco perseguido por el caballero.

Si nos referimos a la hermosura de los otros personajes femeninos, el ideal de belleza se mantiene tan abstracto y vago como en la Primera Parte. Las protagonistas de los cuentos insertados en la historia principal, Quiteria, Claudia Jerónima y Ana Félix, caben dentro del mismo esquema de mujeres hermosas en extremo, que no alcanzan el nivel de Dulcinea sólo porque ella tiene que quedar siempre por encima de todas.

A don Quijote Quiteria le parece que «... fuera de su señora Dulcinea del Toboso no había visto mujer más hermosa jamás.» (21, p. 315). En la descripción que de ella hace Sancho, la mujer se muestra ricamente vestida y adornada; lleva en lugar de sencillas «patenas» «corales», de «palmilla verde de Cuenca» «terciopelo de treinta pelos», «guarnición de raso», en la mano las «sortijas de azabache» están substituídas por «anillos de oro empedrados con pelras blancas» (nótese la 'prevaricación' de Sancho), y luce además «dijes pendientes de los cabellos y de la garganta». Como ocurre en otras ocasiones, el narrador es generoso en proporcionar detalles que se pueden relacionar con la condición social del personaje; es en cambio parco por lo que se refiere al aspecto físico. Sancho nos informa únicamente sobre dos elementos: los cabellos de Quiteria le llaman la atención porque: «... no son postizos, no los he visto más luengos ni más rubios en toda mi vida!» (p. 314); el talle y la gallardía de la moza se comparan «... a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles...» (*ibidem*). Anteriormente el estudiante, que en el viaje acompaña al caballero y cuyo punto de vista parece bastante neutral, había introducido a la novia diciendo «... a quien por excelencia llaman Quiteria la hermosa... de edad de diez y ocho años...» (19, p. 284). El narrador extradiegético, que

<sup>17</sup> G. Roberts, *art. cit.*, p. 821.

esta vez no se revela omnisciente por lo que atañe a su papel, observa que Quiteria se dirige a la ceremonia «algo descolorida» y atribuye la palidez de su cara a la agitación que suele distinguir la víspera de las bodas. El lector, en cambio, está advertido de la violencia síquica que la joven está sufriendo al casarse con Camacho el rico, así que el color de su rostro funciona como indicio de su angustia. Lo que el lector no sabe aún es la representación que dentro de poco montará Basilio. En ésta la moza resultará «desconocida», «ingrata» y «cruel», pero al llegar el momento decisivo sabrá defender su libre albedrío consintiendo el aparente casamiento *in articulo mortis*, enterada y partícipe del engaño de su enamorado. Éste es un caso en el que se manifiesta muy claramente la técnica del multiperspectivismo cervantino, en su tiempo señalado por L. Spitzer con referencia al aspecto lingüístico, más recientemente puesto de relieve por H.P. Márquez en relación al interrogante de quién en cada circunstancia ve la escena descrita<sup>18</sup>.

Aunque su personalidad no aparece tan fuerte y decidida como la de Marcela, Dorotea o Zoraida en la Primera Parte, también Quiteria va a enriquecer la serie de las mujeres cervantinas enérgicas y conscientes de su derecho a la libertad de elección de su destino. Todo esto ocurre poco después de que don Quijote se haya pronunciado en favor de la jurisdicción de los padres sobre los hijos, asumiendo una posición que debía ser bastante común en aquel tiempo. Una vez más Cervantes presenta puntos de vista distintos sobre el mismo asunto, no sólo en el aspecto descriptivo, sino también en el de las convenciones sociales de la época, guardando su actitud problemática frente a la existencia de una verdad única.

Claudia Jerónima irrumpe «a toda furia», en traje masculino, en el encinar en que don Quijote y Roque Guinart están colokuando «... al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, gregüescos y saltaembarca, con sombrero terciado a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga, y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados.» (60, pp. 847-848). Aparece como «hermosa figura» que pronto descubre su verdadera identidad aunque reduciendo a las palabras imprescindibles las circunstancias de su historia. Mientras no se ahorran detalles en la descripción del traje y del armamento, se alude a su belleza sólo pocas veces, en la definición del narrador «... la hermosa Claudia...» y en la invocación del moribundo Vicente «... hermosa y engañada señora...». Al verla don Roque queda «... admirado de la gallardía, bizarría, buen talle y suceso de la hermosa Claudia...», es decir le causa maravilla tanto la hermosura de la moza como su temperamento y modales. Efectivamente el comportamiento de Claudia se sale de la norma, escandalizando incluso a un hombre bastante duro como el

<sup>18</sup> Cfr. L. Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 135-187 e H.P. Márquez, *op. cit.*, pp. 34-35.

bandolero catalán. No parece casual que se coloque a una de las mujeres más atrevidas de la novela en un medio particular como una compañía de bandidos; se podría deducir que la violencia y excitación de la moza causan admiración hasta en un ambiente de criminalidad y peligro. Además ni Roque ni don Quijote pueden ayudarla, su intervención es sólo marginal. Hay que notar que esta vez el sujeto de la enunciación es el mismo Cide Hamete, es decir, se elige el enfoque más neutral con respecto a la mayoría de las descripciones citadas hasta ahora, puestas siempre en la boca de algún personaje.

A él también le había tocado, algunos capítulos antes, la presentación de la jovencita de dieciséis años, «hermosa como mil perlas», que le aparece a Sancho durante la ronda nocturna que el gobernador efectúa en el ejercicio de su poder en la falsa isla Barataria. Del rostro de la doncella sólo se dice que tenía «recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde» (49, p. 685); de dichos cabellos, sin embargo, no se menciona ni siquiera el color. En cambio, como ocurre todas las veces que el vestido no corresponde al estado de quien lo lleva, es muy detallada la descripción del traje masculino que viste, habiendo querido salir de noche con el hermano para ver, aunque fuera una vez, el pueblo donde había nacido.

Aunque la joven haya permanecido encerrada por diez años, «... la fama dice que es en extremo hermosa...» (p. 687) y su belleza, en realidad, no tarda en enamorar al maestresala, criado del duque, que de inmediato piensa pedir su mano. La vista de las lágrimas de la hermosa doncella le hace evocar al recién enamorado elementos del código petrarquista en el símil con el 'aljófár' y el 'rocío de los prados', como si en la circunstancia del enamoramiento espontáneo ese código encontrara aún una colocación adecuada<sup>19</sup>.

Ana Félix, hija del morisco Ricote, el amigo de Sancho, aparece en el puerto de Barcelona en una escena de gran espectacularidad. Se ofrece a la vista del público en hábito de arráez, exhibiendo, aunque en este traje, una hermosura excepcional a la que se acompañan valor y atrevimiento. El virrey ve al arráez «... tan hermoso, y tan gallardo, y tan humilde...» (60, p. 909) que siente el deseo de salvarle la vida. Avanzando en el cuento de sus aventuras, la misma Ana dirá que el rey de Argel tuvo noticia de la fama de su hermosura y riquezas. Su padre, al reconocerla, la declara «... famosa tanto por su hermosura como por su riqueza...» (p. 916).

<sup>19</sup> «Habiase sentado en el alma del maestresala la belleza de la doncella y llegó otra vez su lanterna para verla de nuevo, y parecióle que no eran lágrimas las que lloraba, sino aljófár o rocío de los prados, y aun las subía de punto y las llegaba a perlas orientales...», 49, pp. 689-690.

H.P. Márquez cita la observación de M. McKendrick de que el disfraz varonil se emplea siempre en situaciones amorosas (*Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the «mujer varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974, p. 221), detalle que el enamoramiento del maestresala comprobaría, pero que, según sigue observando el crítico, es anulado por el disfraz del hermano en traje mujeril, *op. cit.*, pp. 100-104.

Es fácil de observar que las connotaciones de este personaje son aún más reducidas que de costumbre. En la rapidez de la acción y la vivacidad del diálogo Ana Félix demuestra más sus cualidades psicológicas que físicas, cuyo poder sirve de nuevo para favorecerle la benevolencia de los circunstantes. Se añade con insistencia el elemento de los bienes materiales que de forma subrepticia parece constituir un atractivo más de la bella morisca. Nos situamos en la mentalidad de Ricote y Sancho, para los cuales la riqueza cuenta tanto, o quizás más que la hermosura física y espiritual<sup>20</sup>.

Bastante genérica es también la alusión a la belleza de la duquesa, de la que en su primera aparición se describe más la bizarría del vestido que sus rasgos físicos; pero algo más adelante añade doña Rodríguez: «¿Vee vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el cielo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues sepa vuestra merced que lo puede agradecer primero a Dios y luego a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el malhumor de quien dicen los médicos que está llena.» (48, p. 670). La hipótesis de retrato, malograda por la rara combinación de sus elementos tópicos, sufre un ataque definitivo por la denuncia de las poco creíbles 'fuentes' ocultas en las piernas de la duquesa, que por casualidad la está escuchando y que tendrá la violenta reacción bien conocida. La elevada posición social de la noble dama, indicio de toda finura y elegancia, no basta para que se reproduzca la ecuación de corte platónico belleza = bondad. El equilibrio se ha roto de una vez y la realidad, en la que caballero y escudero se encuentran colocados, se lo está enseñando a cada paso.

Huellas del canon del que nos ocupamos vuelven a aparecer en la presentación de las dos «hermosísimas pastoras» de la fingida Arcadia (58, pp. 809-810). Sus hábitos declaran la ficción que ellas protagonizan, pero no encubren su verdadera belleza cuya alabanza, en este caso, da lugar a la hipérbole del sol que se detiene en su carrera para contemplarlas. Su edad es también muy juvenil, se sitúa entre los quince y los dieciocho años. Los nuevos árcades, además, traen a la cuenta a Garcilaso y Camoens, mientras don Quijote cita a Anteón y Diana. Estaríamos en pleno Renacimiento si todo el aparato de orden pastoril no nos orientara hacia el mundo de las apariencias, de la ficción engañosa que nos aleja de la realidad circunstante.

<sup>20</sup> R.L. Hathway, que dedica un artículo a Claudia Jerónima, encuentra el elemento común entre Claudia y Dorotea, Marcela y Ana Félix, en la necesidad que les afecta a todas de sufrir una metamorfosis a fin de realizar sus verdaderas personalidades, cfr. «Claudia Jerónima» (DQ, II, 60), en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1988, p. 326.

Una muestra explícita de antirretrato la encontramos en la descripción de Belerma en el curso del episodio de la cueva de Montecosinos. La dama, avanzando entre dos hileras de hermosísimas doncellas, vestidas de negro y con larguísimas tocas blancas, no parece tan bella como sus acompañantes: «... era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, ..., mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras (¡esta vez no son ni perlas ni marfil!)...» (23, p. 350). A esto hay que añadir que en la cara de la mujer se notan 'grandes ojeras' y una 'color quebradiza' (p. 351). Belerma, como las otras mujeres no bellas, ya no representa la 'diosa de la hermosura' del Renacimiento, sino el proceso de su caducidad, la descomposición de la belleza que se aproxima a la muerte, el elemento trágico que el Barroco introduce en el universo cultural anterior<sup>21</sup>.

Una vez más se confirma nuestra hipótesis de que el escritor no ahorra pormenores cuando procede a la inversión del *topos* petrarquista. Como en la Primera Parte de la novela, también en la Segunda las infracciones del código no se limitan a las prevaricaciones de Sancho, sino que se extienden a personajes de otros episodios, de manera que se viene a formar un *corpus* de cierto relieve, que subraya una actitud bastante constante en el escritor. Mientras hablando de la belleza se puede ser lacónico, porque su sublimación había sido definida ya en todos sus detalles, la idea de elevar lo feo, lo grotesco a manifestaciones excelsas era otra novedad que, junto al concepto de la muerte, se iba introduciendo en la armonía y equilibrio de la visión humanista. En la cultura barroca se van a celebrar los dos extremos, como sabemos, y en la pintura de Velázquez, por limitarnos al mundo hispánico, los enanos, los deformes y los viejos pronto se van a colocar al lado de las imágenes más agradables, proporcionando una representación de la realidad multifacética, asimétrica y torcida<sup>22</sup>.

El contrarrepresentismo y el antipetrarquismo que connotan estas actitudes, conscientes o no, según cuanto se ha recordado oportunamente, empiezan a serpentear en Italia en las primeras décadas del siglo XVI y pasan sucesivamente a Europa. Generalmente la crítica no se dirige al mismo Petrarca, sino a la proliferación de imitadores que llevan la poesía a la metáfora cansada, la retórica hueca y la falsa elocuencia, aspectos antitéticos con respecto al arte del poeta aretino<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. F. Sánchez Escribano, «Del sentido barroco de la diosa de la hermosura en el Quijote», en *Anales cervantinos*, III, 1953, pp. 123-142. Sobre Belerma véanse los ya citados artículos de E. Veres D' Ocón y E.C. Riley (1982).

<sup>22</sup> D. Chaffe subraya la capacidad de Cervantes de realizar en su escritura una pintura verbal y analiza las distintas técnicas utilizadas, entre ellas indica la distorsión, la exageración y la hipérbole. «Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*», en *Anales cervantinos*, XIX, 1981, pp. 49-56.

<sup>23</sup> Vuélvese a los artículos de Veres D' Ocón, Colombi-Monguió y Manero Sorrolla.

En esta dirección se mueven los ataques de Cervantes también en los episodios de la condesa Trifaldi<sup>24</sup> y Altisidora.

El exceso de deformación que en la Primera Parte se había alcanzado en la representación de Maritornes, en la Segunda se consigue recurriendo a la metaficción. En el curso de la burla primaria del gobierno de Sancho los burladores insertan burlas secundarias para verificar las distintas reacciones del burlado. Entre otras inventan la historia del hijo del labrador enamorado de una descendiente de los Perlerines, o sea de una familia de paralíticos. Clara Perlerina en la descripción del futuro suegro podría semejar 'una perla oriental': vista del lado derecho parece una flor de campo, mirada por el izquierdo se ve que le falta un ojo; tiene el rostro esparcido de hoyos de viruela; 'trae las narices arremangadas'; tiene la boca grande y los labios tan sutiles y delicados que se podrían enmadejar; le faltan unos diez dientes y los que tiene «son jaspeados de azul y verde y aberrenjado». A pesar de todo esto «parece bien por extremo» y atrae a sus amantes. Pasando al cuerpo se dice que está agobiada y encogida hasta tocar las rodillas con la boca y no puede estender la mano «que está añudada» y que exhibe «uña largas y acanaladas» (47, pp. 651-653). El tono burlesco del retrato está confirmado por la introducción sucesiva del hijo de Pelerín, endemoniado, violento y con la cara quemada<sup>25</sup>.

En el mismo nivel de la ficción de tipo teatral nos situamos en el caso de la Trifaldi y las dueñas barbudas. La joven Altisidora es, en cambio, un personaje real que en su capacidad de organizar las burlas contra don Quijote con 'desenvoltura' y 'atreimiento' demuestra fuerza de carácter, fecundidad verbal e imaginación creadora. Por su actuación como falsa enamorada del caballero, en especial modo a través del romance burlesco que le dirige, parece ser, según la óptica de M. Joly, «... una variación por cierto brillante y original en torno al viejo tema del mundo al revés.»<sup>26</sup> La adscripción de Altisidora a este mundo no puede sino confirmar la inversión del código cortesano-caballeresco practicada por Cervantes no sólo por lo que se refiere al aspecto verbal, sino también a la apariencia física. Como he tenido ya ocasión de demostrar, la belleza femenina ya no está vinculada necesariamente al conjunto de virtudes morales que aquel código exigía y la personalidad de la mujer se realiza en la acción e intervención en su

<sup>24</sup> En boca de la Trifaldi Cervantes pone un reproche explícito a los abusos de los poetas petrarquistas (38, pp. 541-544) así como ocurre con la muy citada respuesta del Licenciado Vidriera en la novela ejemplar que lleva el mismo título. A. de Colombi-Monguió añade un paso de *La ilustre fregona* en que el mozo de mulas sugiere al enamorado que adecue sus metáforas a la cultura de la amada (art. cit., p. 397). Cfr. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1988, II, p. 125 y III, p. 86.

<sup>25</sup> Esta deformación de la realidad, llevada a límites extremos, se justifica con la voluntad de representar de forma chocante delante de Sancho la experiencia del gobierno, cfr. E. Veres D' Ocón, art. cit., pp. 261-262.

<sup>26</sup> «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina», en *Edad de Oro*, X, 1990, p. 145.

propia vida<sup>27</sup>. Por otro lado en cuanto a la personalidad de Altisidora, de cuyo aspecto físico sólo de las palabras de don Quijote se desprende que tiene que ser una doncella «... de a catorce a quince años...» (44, p. 616), más adelante doña Rodríguez, estableciendo una comparación entre ésta y su hija, añade «... tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además de que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado, que no hay sufrir el estar junto a ella un momento.» (48, p. 669). Llama la atención esta referencia a la salud de la moza, porque de forma disimulada introduce una sospecha de corrupción del cuerpo incluso en un ser tan joven como ella, como si ya llevase dentro de sí el germen de la descomposición. Y una vez aún el contraste, que la misma doña Rodríguez, según una técnica repetidamente utilizada en la novela, establece entre Altisidora y su hija, que «... iba creciendo en hermosura como la espuma del mar...» y enseñaba tantas 'gentileza', 'mocedad' y 'buenas partes' como para fulminar al lacayo Tosilos (48 y 56), contribuye a desquiciar el firme sistema de imágenes petrarquistas.

Muchas veces el narrador, que calla sobre los demás aspectos exteriores, se detiene, como se ha notado, en determinar la edad de las jóvenes que intervienen en la narración. Permaneciendo fiel a la opinión de que los 'detalles inútiles' tienen alguna función, nace la sospecha de que para Cervantes la belleza de los personajes, hombres y mujeres, se identifique en la mayoría de los casos con su joven edad, de forma que no hace falta proporcionar más información sobre los rasgos físicos<sup>28</sup>. En la base de la sugerencia que nos viene del personaje de Altisidora, sin embargo, se puede suponer que el tema del *carpe diem*, como miedo obsesivo de la corrupción de la carne que nos está amenazando durante toda nuestra vida, esté presente de forma oculta en la misma alusión a la hermosura sobre todo femenina.

<sup>27</sup> Véase mi «Otros recorridos del realismo cervantino» cit.

<sup>28</sup> A. Porqueras Mayo observa que Cervantes en unas cuantas ocasiones define la poesía comparándola con una doncella de genérico corte neoplatónico (véanse sobre todo *La Gitanilla* y el capítulo 16 del *Quijote II*). El gran escritor recogería una tradición que radica en la Antigüedad clásica, pasa por la pintura y la emblemática además de las poéticas y textos teóricos conocidos en su época, cfr. «Cervantes y la teoría poética», en *Actas del II Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas* cit., pp. 83-98.

El capítulo de la segunda parte del Quijote que trata de la transformación de la dama en bruja, es el capítulo XVII, que comienza con la descripción de la bruja y su transformación en la dama. Este capítulo es el más interesante de la segunda parte del Quijote, porque muestra la transformación de la bruja en la dama, que es el tema principal de la segunda parte del Quijote. La bruja es una mujer de edad avanzada, con una cara amarillenta y ojos oscuros. Ella se transforma en la dama, que es una mujer joven y hermosa. Este capítulo es el más interesante de la segunda parte del Quijote, porque muestra la transformación de la bruja en la dama, que es el tema principal de la segunda parte del Quijote.

Este capítulo es el más interesante de la segunda parte del Quijote, porque muestra la transformación de la bruja en la dama, que es el tema principal de la segunda parte del Quijote. La bruja es una mujer de edad avanzada, con una cara amarillenta y ojos oscuros. Ella se transforma en la dama, que es una mujer joven y hermosa. Este capítulo es el más interesante de la segunda parte del Quijote, porque muestra la transformación de la bruja en la dama, que es el tema principal de la segunda parte del Quijote.

AUGUSTIN REDONDO

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PERSONAJE DEL «CABALLERO DEL VERDE GABÁN» (D.Q., II, 16-18)

Cualquiera que lea la segunda parte del Quijote no puede sino plantearse el significado de ese grupo de capítulos 16 a 18 que están relacionados con la aparición del Caballero del Verde Gabán, tan llamativo éste frente al Caballero andante.

Los críticos han evocado múltiples veces el problema de la interpretación del personaje de don Diego de Miranda, inclinándose a verle de manera positiva o negativa según el enfoque adoptado<sup>1</sup>.

Nuestro trabajo intenta replantear el problema a partir de un nuevo examen del personaje y de los episodios en que aparece, lo que ha de permitir, tal vez, abrir otras vías interpretativas. El análisis que vamos a llevar a cabo se apoya tanto en consideraciones de tipo histórico como onomástico y religioso. Se toman en cuenta, en particular, diversas peculiaridades religiosas difundidas por algunas publicaciones de fines del XVI y de principios del siglo XVII, entre las cuales figuran unos cuantos pliegos sueltos.

<sup>1</sup> La línea positiva está representada en particular por Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950<sup>3</sup>), pp. 792-794; Alberto Sánchez, «El Caballero del Verde Gabán» (*Anales Cervantinos*, IX, 1961-1962, pp. 169-201); Joaquín Casaldueiro, «Sentido y forma del Quijote» (Madrid: Ínsula, 1970<sup>3</sup>), pp. 259 y sigs; Martín de Riquer, *Cervantes y el «Quijote»* (Barcelona: Teide, 1960), pp. 141-142; etc. Últimamente, también ha opinado favorablemente sobre don Diego de Miranda Anthony Close, *Miguel de Cervantes. «Don Quixote»* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 48 y sigs. - Adversos, con diversas matizaciones, son Américo Castro, *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967), pp. 255-256; Id., *Cervantes y los casticismos españoles* (Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1966), pp. 138-142; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»* (Madrid: Taurus, 1975), pp. 147 y sigs.; Helena Percas De Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte* (2 t., Madrid: Gredos, 1975), II, pp. 332 y sigs; Michel Moner, *Cervantes: deux thèmes majeurs (l'amour - les armes et les lettres)* (Toulouse: France-Ibérie-Recherche, 1986), pp. 93-100; etc. En su *Introducción al «Quijote»* (Barcelona: Crítica, 1990), Edward C. Riley ha adoptado una posición equilibrada entre las dos orientaciones. - Han empezado a replantear el problema de la imagen del «Caballero del Verde Gabán», desde otros puntos de vista, tanto Monique Joly, «Sémiologie du vêtement et interprétation de texte» (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, II, Otoño 1977, pp. 54-64) como Gerald L. Gingras, «Diego de Miranda, "Bufón" or Spanish Gentleman? The Social Background of His Attire» (*Cervantes*, V-2, Fall, 1985, pp. 129-140).

\* \* \*

Nótese, en primer lugar, que va a aparecer don Diego de Miranda después de la aventura del Caballero de los Espejos (alias Sansón Carasco) y que, al aludir a la transformación de éste, indica el narrador:

«la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote»<sup>2</sup>.

Es decir que lo que el texto pone de relieve es el papel ridículo — en el sentido propio de la palabra — que ha de corresponderle a don Quijote, poseído por su locura. De ahí que con referencia a otros títulos de capítulos más o menos fantaseados, el del capítulo 16 tome ya un valor específico:

«De lo que sucedió a don Quijote con un discreto caballero de la Mancha». (16, p. 147)

De este modo se insiste de antemano sobre una oposición entre dos personajes caracterizados el uno por su locura cómica y el otro por su discreción o sea por su buen seso.

Don Quijote y Sancho están pues caminando, en amor y compañía, por tierras manchegas, cuando les alcanza un hombre, evocado por el narrador de la manera siguiente:

«venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo, el aderezo de la yegua era de campo, y de la jineta, asimismo de morado y verde. Traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí de verde y oro y los borceguies eran de la labor del tahalí; las espuelas no eran doradas sino dadas con un barniz verde; tan tersas y bruñidas que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fueran de oro puro» (16, pp. 149-150).

Tenemos aquí dos imágenes frente a frente, la de dos caballeros caminantes — aunque como se ha dicho, el uno sea un *andante* y el otro un *estante*<sup>3</sup> — que han de cobrar un valor metafórico (ya lo veremos posteriormente). Aparentemente, todo los opone, excepto el origen y la edad (ambos son manchegos y cincuentones).

Don Quijote, el que tiene la vista vuelta hacia el pasado y la mítica Edad de Oro de la caballería andante, no se desplaza rápidamente, viste la armadura anticuada y remendada de sus bisabuelos, cabalga en un escualido rocín y como los héroes de los libros de caballerías

<sup>2</sup> Utilizamos la ed. del *Quijote* hecha por Luis Andrés Murillo (2 t., Madrid: Castalia, 1978). Cf. II, 15, p. 147. - De ahora en adelante localizaremos directamente en el texto de nuestro trabajo el trozo citado, incluyendo el número del capítulo de la 2ª parte y la página correspondiente.

<sup>3</sup> Cf. F. Márquez Villanueva, *Personajes...*, p. 154.

— empezando por el admirado Amadís de Gaula — *no puede montar sino a la brida*, o sea con *estribos largos*, que mantienen la pierna tendida y dan estabilidad al pesado jinete<sup>4</sup>. Al contrario, Diego de Miranda — el que *mira* al presente y al futuro<sup>5</sup> —, representa la otra manera de montar de los nobles españoles, es decir *a la jineta*, con *estribos cortos*. Este modo de cabalgar — de origen moro — mantiene la pierna medio doblada lo que permite sujetar mejor al caballo y da más ligereza y agilidad al jinete<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Por lo que hace a Amadís, es posible ver la reproducción de la portada de la 1ª edición, la de 1508, de *Los cuatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula*, en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 t., Madrid: Cátedra, 1987-1988), I, p. 217. - Pueden verse portadas significativas de otros libros de caballerías en el t. I de la ed. citada del *Quijote*, pp. 73 y 128. - Está claro que el hidalgo manchego cabalga a la brida, como lo subraya el texto casi desde el principio. En efecto, cuando el héroe llega a la venta en que ha de armarse caballero, el narrador dice acerca del ventero: «... viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada de acompañar a las doncellas en las muestras de su contento» (I, 2, pp. 83-84). Los editores primitivos de *El ingenioso hidalgo...* bien se habían dado cuenta de tal particularidad en la manera de montar: obsérvense varios frontispicios significativos reproducidos por Luis Andrés Murillo (pp. 168 y sigs.) en su *Don Quijote de la Mancha (bibliografía fundamental)*, Madrid, Castalia, 1982<sup>2</sup>. - He aquí lo que dice Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943), p. 236: a: «Brida. Es nombre francés, *bride*, vale el freno del cavallo o las riendas que están assidas dél. Estos frenos tienen las camas en que assen las riendas muy largas, y ellos en sí tienen mucho hierro y como en España se usó la gineta, género de cavallería africana, con freno o bocados recogidos y estribos anchos y de cortas aciones, a éstos llamaron ginetes, y a essotros bridones, los quales llevan los estribos largos y la pierna tendida, propia cavallería para hombres de armas». En épocas mucho más lejanas, los caballeros, cubiertos de sus pesadimas armaduras, habían cabalgado a la *estradiota*, lo que implicaba asimismo el empleo de estribos largos, según lo confirma Covarrubias (*Tesoro...*, p. 568 b): «Estradiota. Un género de cavallería de que usan en la guerra los hombres de armas, los quales llevan los estribos largos, tendidas las piernas, las sillas con borrenas, do encaxan los muslos, y los frenos de los cavallos con las camas largas. Todo lo qual es al revés en la gineta, como se dirá en su lugar». Acerca del arte de montar a la brida, puede consultarse el libro de Federico Grissón, *Reglas de la cavallería de la Brida, y para conocer la complexión y naturaleza de los cavallos, y doctrinarlos para la guerra y servicio de los Hombres [...]*. Compuesto por el S. Federico Grissón, *gentilhombre napolitano*. Y ahora traducido por el S. Antonio Flórez de Benavides (Baeza: Juan Bautista de Montoya, 1568; B.N.M.: R. 1372). Sobre la evolución del arte de cabalgar, véase la introducción de C. Sanz Egaña a *Tres libros de jineta de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951; 2ª época, XXVI), aunque sus observaciones resulten algo confusas acerca de las características de las diversas maneras de montar.

<sup>5</sup> Recuérdese la importancia de la mirada en el episodio, ya desde el principio (cf. 16, p. 150). El nombre del Caballero del Verde Gabán resulta pues tan simbólico y significativo como el de Mireno en la obra de Tirso, *El Vergonzoso en Palacio*.

<sup>6</sup> Según parece, en las últimas etapas de la Reconquista, y por influencia mora, los castellanos vinieron a montar a la jineta (véase el estudio de C. Sanz Egaña, citado al final de la nota precedente). Fernando Chacón, en su *Tratado de la cavallería de la gineta* (Sevilla: Christóval Álvarez, 1551; nos servimos de la ed. facsímil realizada en Madrid: Bibliófilos Madrileños, 1950, con una «Noticia de la obra» por Eugenio Asensio), indica lo siguiente: «con ella [la gineta] los cathólicos y bienaventurados reyes de gloriosa memoria, don Fernando y doña Ysabel, ganaron y sojuzgaron estos reynos de España. Y el rey

Las dos artes de montar evocadas han provocado un largo debate pero ya, después de mediados del siglo XVI, la nobleza, que ha abandonado buena parte de la pesada armadura, cabalga preferentemente a la brida cuando participa en encuentros bélicos y a la jineta en las demás ocasiones<sup>7</sup>. En particular, los caballeros montan a la jineta — arte considerado como típicamente español — cuando participan en alguna fiesta de toros y cañas, de raigambre moruna, lo que se refleja en técnicas, en parte del traje, en colores (menudean el *verde*, el *colorado* y el *amarillo*) y en el arte de gobernar al caballo<sup>8</sup>. Verdad es — así lo subrayan los tratadistas — que las fiestas de *toros y cañas* son, con las justas, el sustituto del ejercicio guerrero. Por ello se entregan tanto a ellas los nobles a fines del siglo XVI y a principios del siglo XVII, cuando la Corte, después de la muerte del austero Felipe II y la subida al trono del joven y lucido Felipe III, se enfrasca en una serie ininterrumpida de diversiones<sup>9</sup>.

Covarrubias bien pone de realce el origen *moro* del arte de montar a la jineta cuando define el término *jinete*:

«Hombre de a caballo que pelea con lança y adarga, recogidos los pies en estribos cortos, que no baxan de la barriga del cavallo. Esta es propia cavallería de aláraves,

cathólico, nunca se hallará que en ninguna guerra que tuvo anduviesse sino a la gineta. Y assi mesmo el gran capitán Gonçalo Hernández con ella ganó dos vezes toda Ytalia...» (fol. a ii v<sup>o</sup>). Fue precisamente en Italia donde empezó el desuso de la jineta durante las guerras encarnizadas contra los franceses, en las primeras décadas del siglo XVI. Efectivamente, los rápidos caballos andaluces de los españoles tuvieron que enfrentarse con los pesados bridones de los adversarios que peleaban, protegidos por su caparazón metálico. Pero al modificarse el arte de la guerra — la artillería y la infantería cobran nueva importancia — se modificó también el arte de montar. Si en el reino de Nápoles, había dominado el arte de la jineta, se crea ahora en ese reino un nuevo arte de cabalgar, influenciado por técnicas francesas, pero adaptadas a una armadura mucho más ligera y a una mayor agilidad del caballo (por influjo del arte de la jineta). Esta nueva manera de cabalgar, con estribos largos, se llamó arte de la brida en castellanó y vino a utilizarse de manera preferente en las batallas. En su *Doctrina del arte de la cavallería* (Medina del Campo: Pedro de Castro, 1548; B.N.M.: R. 2483), Juan Quixada de Reayo evoca al caballero preparándose para la guerra y montando a la brida. Le recomienda que caiga «tan derechamente en la silla como si estuviesse delante del rey en pie» (fol. a V r<sup>o</sup>). Al contrario, el arte de la jineta supone estribos cortos y ligereza.

<sup>7</sup> Sobre las dos maneras de montar contrapuestas, véase el texto revelador de Juan Suárez de Peralta, *Tractado de la cavallería de la Gineta y Brida...* (Sevilla: en casa de Fernando Díaz, 1580; hay reproducción hecha en México: J. Álvarez del Villar, 1950).

<sup>8</sup> Véase lo que dice Sancho de manera significativa en el *Quijote* de Avellaneda: «... si él fuera pagano, claro está que estuviera vestido como moro, de colorado, verde o amarillo, con su alfange y turbante...» (utilizamos la ed. de Martín de Riquer, 3 t., Madrid: Espasa Calpe, 1972; col. «Clásicos castellanos»; cf. t. III, cap. 30, p. 110). Véanse además las numerosas *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas* publicadas por Antonio Pérez Gómez (7 t., Cieza: «... la fonte que mana y corre...», 1971-1974).

<sup>9</sup> Véase una serie de significativas relaciones en Jenaro Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España* (2 t., Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903), I, pp. 120 y sigs. Cf. también lo que indica la *Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, cuando la Corte está en Valladolid, a principios del siglo XVII (ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, pp. 69 y sigs.).

los cuales vienen [...] con sus turbantes en la cabeça y su alfange o cimitarra cogiendo del hombro en el tahalí» (p. 640a).

Y añade de manera muy significativa:

«Ginete se pudo dezir de cinete, que en terminación arábica es *cinetum* y significa ornamento del verbo *ceyene*, hermosear o ser hermoso, por la *gallardía de los ginetes* quando salen de *fiesta* con sus turbantes y plumas, sus marlotas y *borzeguies* y los jaezes de los cavallos ricos» (*ibid.*).

No es pues de extrañar que a partir de los años 1570 se multipliquen los libros sobre el arte de montar a la jineta<sup>10</sup>. Por ejemplo, en 1590, Juan Arias Dávila Puertocarrero, segundo conde de Puñonrostro, publica un discurso titulado *Para estar a la gineta con gracia y hermosura* en que insiste en la necesidad de tener un magnífico caballo, unas espuelas anchas y bruñidas, unos borzeguies, anchos y justos de pie, que no lleguen más allá de la rodilla y «tengan buen lustre y muy estremada color», como también lo indica Pedro de Aguilar en su tratado de los años 1570<sup>11</sup>. La finalidad del libro del conde de Puñonrostro es — así lo subraya el título — el tener «*buen ayre y gracia*» cuando se está a caballo y en particular cuando se corre<sup>12</sup>. Ésta también es una de las características que ha de poseer el gentilhomme moldeado por *El Cortesano* de Castiglione de los años 1530<sup>13</sup>. Claro está que don Diego de Miranda no es un cortesano, pero la carrera que lleva y le permite alcanzar a don Quijote y Sancho demuestra que bien está al tanto del arte de montar a la jineta y de exteriorizar esa *gracia* y ese «*buen aire*» que le conducen a don Quijote a decir que «*en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas*» (p. 150). De la misma manera, la expresión que ostenta, «*entre alegre y grave*», bien está en consonancia con ese equilibrio que ha de corresponder al hombre de nuevo cuño ideado por *El Cortesano* de Castiglione y el *Galateo español* de Della Casa-Gracián Dantisco de los años 1590, hombre que

<sup>10</sup> A modo de ejemplo, véanse los *Tres libros de jineta de los siglos XVI y XVII* ya citados (cf. *supra* nota 4). Se trata de las obras de Juan Arias Dávila (1590), de Simón de Villalobos (1605) y de Bernardo Vargas Machuca (1619). Pueden consultarse además los tratados de Eugenio Manzanos, *Libro de enfrenamiento de la gineta* (Toledo: Francisco de Guzmán, 1570; B.N.M.: R. 925), Pedro Fernández de Andrada, *Libro de la gineta de España...* (s.l., Alonso de la Barrera, s.a. 1599; B.N.P.: S. 2874), Francisco de Céspedes y Velasco, *Tratado de la gineta provechoso y breve* (Lisboa: Luis Estupañán, 1609; B.N.M.: R. 5520); etc.

<sup>11</sup> Véase Juan Arias Dávila, *Para estar a la gineta con gracia y hermosura* (Madrid: Pedro Madrigal, 1590; B.N.P.: S. 12134), fol. 56 v<sup>o</sup>. - Por lo que hace a Pedro de Aguilar, cf. *Tractado de la cavallería de la gineta* (Sevilla: Hernando Díaz, 1572; B.N.M.: R. 13756), fol. 25 v<sup>o</sup>. Lo mismo dice Bernardo Vargas Machuca en su *Teórica y ejercicios de la gineta...* (in *Tres libros de la gineta...*, p. 160).

<sup>12</sup> J. Arias Dávila, *Para estar a la gineta...*, fol. 13 r<sup>o</sup>.

<sup>13</sup> La traducción de Boscán se publica en 1534. Utilizamos la ed. siguiente: B. Castiglione, *El Cortesano* (ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid: C.S.I.C., 1942). Cf. pp. 53-54.

ha de saber ser grave cuando es necesario (*vir doctus*) y risueño en otras ocasiones (*vir facetus*)<sup>14</sup>. De todas formas, la gracia y la presencia de don Diego bien están acordes con ese arte de montar a la jineta valorado por el conde de Puñonrostro.

Con relación a lo que acabamos de decir, ya se comprende que nuestro caballero lleve un alfanje en vez de la clásica espada pues, por formar parte del atuendo moruno y además por ser más corto que la espada y estar encorvado, facilita el cavalgar del jinete lanzado al protre. No por eso hay que creer que se trata de «un arma de opereta»<sup>15</sup>, sino todo lo contrario, como bien lo pone de relieve Covarrubias:

«Esta arma han conservado los turcos que, llegando cuerpo a cuerpo con el contrario, es terrible en el altibajo y no con la punta». (p. 83a)

¿Quién sabe de dónde vendrá don Diego? Sobre el particular no nos dice nada el texto. ¿Vendrá de negociar en Toledo o en otra parte la venta de los productos de su heredad? ¿de participar tal vez en alguna festividad urbana? Tampoco sabremos nada posteriormente acerca de este punto. De todas formas, ha emprendido un viaje de cierta duración y, por ello, lleva el consabido *gabán* y la *montera*. En efecto, el *gabán* se utilizaba en el campo y de manera privilegiada cuando se iba de camino, como lo indica Covarrubias una vez más:

«*Gaván*: capote cerrado con mangas y capilla del qual usa la gente que anda en el campo y los caminantes» (p. 634a).

Y algo parecido pasa con la *montera* que en sentido propio de la palabra es la «cobertura de cabeça de que usan los monteros» (Covarrubias, p. 813a) o sea los caçadores. Por ello es el tocado que llevan por ejemplo Felipe IV y el Cardenal Infante vestidos de cazador y pintados por Velázquez. Pero este tipo de sombrero se ha difundido mucho y ya, a principios del siglo XVII, se utiliza tanto para cazar como para viajar.

Precisamente, el traje que se lleva cuando se va de caza o asimismo cuando se camina es fundamentalmente *de color verde* (o pardo algunas veces) es decir del color del campo y del bosque, del color del monte, de la naturaleza, el que permite pasar inadvertido en el caso de la caza. De ahí que la duquesa — aparece en el capítulo 30 — vista de tal manera: su hacanea tiene guarniciones *verdes* y ella misma va «*vestida de verde*, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella» (II, 30, p. 268).

<sup>14</sup> Véanse B. Castiglione, *El Cortesano*, pp. 126-127; Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español* (ed. de Margherita Morreale, Madrid: C.S.I.C., 1968), pp. 119-120, 177.

<sup>15</sup> La expresión es de F. Márquez Villanueva (*Personajes y temas del «Quijote»*, p. 176).

Es igualmente lo que ocurre entre los caminantes. Por ello, al principio de los *Cigarrales de Toledo*, don Juan de Salzedo, que regresa a la imperial ciudad, después de una larga ausencia, cabalga en una montura «*con aderezos de monte, verdes*»<sup>16</sup>. Pero hay aún más. En 1621, Bartolomé Leonardo de Argensola le escribe una epístola en verso al virrey de Aragón, don Fernando de Borja, para indicarle que, a pesar de los ruegos del magnate, no desea convertirse en cortesano sino «*vacar aora a la quietud*», buscando una vida retirada en una de las faldas del Moncayo<sup>17</sup>.

Quiere pues, como uno de sus amigos lo hizo, transformarse en «*rústico ya, más [en] rústico prudente*» y vivir en su granja, dedicando parte de su tiempo a cazar y a leer. Evoca entonces los cambios que esto supone y entre ellos están los de su indumentaria. Se refiere, de tal modo, a «*su gabancillo verde*, semejante a las plantas que adornan su cortijo».

¿Vendrá a ser este *gabán verde* la prenda distintiva de los hidalgos labradores para diferenciarlos de los labradores villanos que llevan *gabanes pardos*? ¿No será ésta, además, una manera de afirmar su auténtica hidalguía para que no se confunda con la de esos hidalgos antiguos de situación pre-nobiliaria llamados *hidalgos pardos*<sup>18</sup>?

No hay que olvidar que don Diego de Miranda es uno de esos hidalgos labradores, «*más que medianamente ricos*» (II, 16, p. 153) (hasta es un caballero labrador) muy parecido, a pesar de ser una creación literaria, a los que pasan por las *Relaciones topográficas*, esa gran encuesta de terreno llevada a cabo por Castilla la Nueva, según las órdenes del rey, entre los años 1575 y 1580. Noël Salomon, al analizar ese documento, bien ha puesto de relieve sus características<sup>19</sup>. Son nobles legítimos — don Diego tiene una casa solariega con su escudo de armas, lo que merece subrayarse — pero que viven en la aldea, cuidando de sus heredades y son productores de trigo, de vino y de aceite,

<sup>16</sup> Véase Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo* (ed. Victor Said Armesto, Madrid: Renacimiento, 1913), p. 24 - ya había utilizado el texto Francisco Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*. Claro está que el nombre de «Caballero del Verde Gabán» que el hidalgo manchego le atribuye a don Diego de Miranda, no puede sino evocar el que toma Amadís de Gaula a partir de sus aventuras en Alemania (III, 70): cf. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 t., Madrid: Cátedra, 1988; t. II, pp. 1083 y sigs.).

<sup>17</sup> Véase Marcel Bataillon, «Exégesis esotérica y análisis de intenciones del *Quijote*» (in *Beitrag zur Romanischen Philologie*, VI, 1967, pp. 22-26; *Cervantes Sonderheft*), p. 25.

<sup>18</sup> Véase Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: Istmo, 1973), p. 52.

<sup>19</sup> Véase Noël Salomon, *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après les «Relaciones topográficas»* (Paris: S.E.V.P.E.N., 1964), pp. 275 y sigs. - Cf. además A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas...*, pp. 88-89; Jerónimo López-Salazar Pérez, *Estructuras agrarias y sociedad rural en la Mancha (Ss. XVI-XVII)* (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1986), pp. 361 y sigs.



a la par que tienen a menudo rebaños de ovejas<sup>20</sup>. La prosperidad de don Diego se halla reflejada por lo menos por la presencia de la bodega y de la cueva con numerosas tinajas (II, 18, p. 168), así como por la abundancia que reina en su casa, de la que se hablará posteriormente (II, 18, p. 176). De ahí que con suma rapidez el narrador — aunque lo presente de un modo irónico — pase por alto una descripción pormenorizada de dicha casa por ser un referente conocido de los contemporáneos. Se contenta en efecto con apuntar:

«Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio» (II, 18, p. 169).

En resumidas cuentas, poca diferencia debe de haber entre su posición social y la de Juan Haldudo el rico (I, 4, p. 97) si se deja de lado la hidalguía. Más aún debe parecerse don Diego al padre de Dorothea ya que se dice de éste:

«Su riqueza y magnífico trato le va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgo y aún de caballero» (I, 28, p. 348).

Estas características explican de la misma manera que el Caballero del Verde Gabán monte a la jineta en una yegua. Es también la montura de Juan Haldudo (I, 4, p. 95) y la del «señor del ganado» en *El coloquio de los perros*, quién además cabalga asimismo a la jineta:

«Llegó a este instante el señor del ganado sobre una yegua rucia, a la jineta»<sup>21</sup>.

Estos labradores ricos — hidalgos o no — no son hombres de guerra, sino que cuidan de sus tierras y son los verdaderos mandos rurales. Prefieren tener briosas yeguas (para la reproducción) que no caballos de montar<sup>22</sup>.

Por ello, igualmente, sus entretenimientos externos son prácticos y pacíficos y se dedican a la pesca y a la caza, pero a una caza sencilla,

<sup>20</sup> Acerca de esta categoría social, véanse N. Salomon, *La campagne de Nouvelle Castille...*, pp. 274 y sigs.; Javier Salazar Rincón, *El mundo social del «Quijote»* (Madrid: Gredos, 1986), pp. 210 y sigs. Puede consultarse asimismo el trabajo de Noël Salomon, *Sobre el tipo del «labrador rico» en el «Quijote»* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1968).

<sup>21</sup> Cf. *Novelas ejemplares* (ed. de Mariano Baquero Goyanes, 2 t., Madrid: Editora Nacional, 1976), II, p. 286.

<sup>22</sup> Recuérdese que, en el episodio que anuncia la llegada de Dulcinea, don Quijote alude a las yeguas que tiene: «... y si esto no te contenta — le dice a Sancho —, te mando las crías que este año me dieran las tres yeguas mías, que tú sabes quedan para parir...» (II, 10, p. 108).

relacionada con las particularidades del campo manchego. Recuérdese lo que don Diego le indica a don Quijote:

«mis ejercicios son el de la caza y pesca; pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso o algún hurón atrevido» (II, 16, p. 153).

Perdices y conejos, ésa es la caza más corriente en la región manchega como bien lo ponen de realce las *ordenanzas viejas de Toledo*, elaboradas en la segunda mitad del siglo XVI:

«Otro sí que todos los vezinos y moradores en Toledo, o en lugares de su tierra y jurisdicción, qualquier que sean, que usan de matar caza, ansi perdizes como conejos...»<sup>23</sup>.

De la misma manera, si una pragmática del príncipe Felipe (el futuro Felipe II), de 1552, prohibía que se pudiera «coger con lazos de arambre ni con cerdas ni con redes, ni con otro género de instrumento, ni con reclamos» y que se pudieran tener «perdigones para caça»<sup>24</sup>, bien parece que dicho texto no se respetaba. Por lo que hace al hurón, ya indicaba el doctor Laguna en su *Dioscórides* de 1555:

«Sirvense dellos [los hurones] los caçadores para sacar los conejos de sus cavernas y madrigueras»<sup>25</sup>.

y es lo que repetía Covarrubias a principios del siglo XVII:

«[el hurón] entra a los vivares de los conejos y los pellizca y muerde, forçándolos a que salgan afuera, y los caçadores les tienen puestas redes a las bocas dellos, donde se enlaçan, y algunas vezes los degüella allá dentro y los saca arrastrando» (p. 706a).

Por fin en un comentario al dicho «Andar a caça con hurón muerto», Sebastián de Horozco, en su *Teatro universal de proverbios* de la 2ª mitad del siglo XVI, se refiere directamente a la caza con hurón y ésta aparece como una forma de caza corriente<sup>26</sup>. Es efectivamente la que evoca fray Antonio de Guevara en su *Menosprecio de*

<sup>23</sup> Véase *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo* (Toledo: Imprenta de José de Cea, 1858), «Título quarenta y uno, de la caza», p. 81.

<sup>24</sup> *Recopilación de leyes* (3 t., Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1640), libro VII, título octavo, ley III (T. II, p. 227b).

<sup>25</sup> Véase Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo* (1555; ed. facsímil, 2 t., Madrid: Instituto de España, 1968), I, p. 139.

<sup>26</sup> Cf.: «Quando la caça queremos/ claro está que es menester/ que tales medios busquemos/ por los quales alcançemos/ lo que queremos aber./ No se deve procurar/ por el medio que no es cierto/ para poderse alcançar/ de otra arte sería andar/ a caça con hurón muerto» (Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*, ed. de José Luis Alonso Hernández, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986, p. 117, n.º 270).

Corte y alabanza de aldea, publicado en 1539, al referirse a los hidalgos pasatiempos de su vida anterior<sup>27</sup>.

Podemos suponer que no sería muy diferente el modo de cazar de Alonso Quijano, el pobre hidalgo pueblerino, que sólo tenía un galgo, aunque posteriormente, transformado ya en don Quijote, le eche en cara a don Diego su manera de practicar la caza (II, 17, p. 161).

Claro está que este modo de cazar no tiene nada que ver con el de esos grandes que son los duques. Nada de cetrería, de altanería, ni de montería, modalides de caza que corresponden a los grandes señores.

En el texto cervantino, tenemos delineada la vida ordinaria y los entretenimientos sencillos del hidalgo rural que bien pueden servir de modelo. A nivel de la realidad, en una época en que el campo está en crisis, se multiplican los tratados para decir que nobleza y actividad campesina no están reñidas y preconizar el retorno a la tierra. Es lo que hacen Gabriel Alonso de Herrera y sus continuadores con el famoso *Libro de agricultura* editado con gran frecuencia<sup>28</sup>, es lo que hace Cellorigo en su célebre *Memorial* de 1600<sup>29</sup>, es lo que hace Pedro de Valencia, en su *Tratado del acrecentamiento de la labor de la tierra* de 1607<sup>30</sup>, es lo que hacen asimismo los procuradores a Cortes de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII<sup>31</sup>. El tiempo ha venido de embestir contra la afición nobiliaria «a la holgura y al paseo», de embestir contra esa manera de «huir del trabajo» al afirmar que «el no vivir de rentas no es trato de nobles» y de recomendar la actividad, en primer lugar la actividad agrícola<sup>32</sup>. Ya ha lle-

<sup>27</sup> Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte* (ed. de M. Martínez de Burgos, Madrid: Espasa Calpe, 1952; col. «Clásicos castellanos»), p. 186.

<sup>28</sup> El *Libro de agricultura* salió en 1513 y fue reeditado con frecuencia, con alguna que otra modificación. Hubo por lo menos 12 ediciones entre 1513 y 1605. Hemos utilizado la ed. contemporánea de José Urbano Martínez Carreras, Madrid: Atlas, 1970; col. BAE, n.º 235.

<sup>29</sup> Véase Martín González de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria, y útil restauración a la república de España, y estados de ella, y del desempeño universal de estos Reynos* (Valladolid: Juan de Bostillo, 1600; B.N.M.: R. 9267), fols. 25 v.º - 27 r.º.

<sup>30</sup> Nos servimos de la ed. siguiente: Pedro de Valencia, *Obras completas*. Volumen IV-1: *Escritos sociales. I. Escritos económicos* (introducción de José Luis Paradinás Fuentes, ed. de Rafael González Cañal, León: Publicaciones de la Universidad de León, 1994; pp. 137-158: «Discurso sobre el acrecentamiento de la tierra. Madrid, 1607»). Cf. pp. 154-155.

<sup>31</sup> Véanse *Actas de las Cortes de Castilla* (Madrid: Real Academia de la Historia), t. XV, p. 61 (1596), t. 18, p. 34, 337-338, 472 y sigs. (1598-1599); etc.

<sup>32</sup> Véase lo que escribe Cellorigo de manera muy significativa, después de haber embestido contra la ociosidad, en particular contra la ociosidad nobiliaria: «... es opinión asentada en derecho: que el labrar las tierras y heredamientos, quando son propios, aunque sea con propias manos, no sólo no perjudica a la nobleza y pretensión de qualquier dignidad y cargo honroso mas que es hecho de Reyes y grandes Principes, y de nobles señores, u el más loable trato de quantos la nobleza puede inventar [...]. Porque de todas las cosas de que se adquiere algo, ninguna mejor que la labrança, ni la ay que para adquirir sea más abundante, ni más suave, ni más digna de hombre noble» (*Memorial de la política necesaria...*, fols. 26 v.º - 27 r.º).

gado el momento de promover la «restauración de España» — expresión tan empleada por los arbitristas<sup>33</sup> — no como quiere hacerlo don Quijote al encerrarse en esa «república de hombres encantados que viven fuera del orden natural», según la conocida expresión de Cello-rigo, tan sagazmente comentada por Pierre Vilar<sup>34</sup>, sino ilustrando otro género de vida, por lo que hace al campo. Es entonces cuando empieza la revalorización del campesino rico en el teatro, como bien lo ha demostrado Noël Salomon<sup>35</sup>.

Don Diego de Miranda se inserta perfectamente en este contexto, a pesar de ser una creación literaria y de no insistir el narrador sobre la diversos aspectos de su vida. En este caso, el problema de la mimesis lo ha resuelto Cervantes aprovechando con la mayor fidelidad posible el referente externo.

Pero, para volver al traje de don Diego, no hay que perder de vista que el juego de los colores, en el Siglo de Oro, es muy diferente del que podemos conocer y hay que andar con mucha cautela cuando se quiere dar una interpretación simbólica del empleo de las tonalidades utilizadas. Monique Joly ha subrayado con acierto que la unión de colores que a nosotros pueden parecernos chillones correspondía a otros criterios de elegancia y armonía, con una peculiaridad: la repetición de los coloridos del vestido en los aderezos de la montura<sup>36</sup>.

En el caso del Caballero del Verde Gabán, los tres colores que están vinculados entre sí son el verde, el leonado y el morado. Pues son precisamente estos tres los que van siempre unidos entre sí, como que hacen juego, en las *Ordenanzas sobre el obraje de los paños, lanas, bonetes y sombreros* que se publican en 1558 y vuelven a salir posteriormente varias veces de las prensas<sup>37</sup>. En efecto, estos textos ponen de relieve, en primer lugar, la importancia del color verde (tanto oscuro como claro) pero además, al hablar de los tintes, indican lo siguiente:

<sup>33</sup> Véase el título del memorial de Cellorigo (*supra* nota 29). Véase asimismo el del texto escrito por Sancho de Moncada y publicado en 1619: *Restauración política de España* (utilizamos la ed. de Jean Vilar, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales - Ministerio de Hacienda, 1974).

<sup>34</sup> Véase Pierre Vilar, «El tiempo del Quijote» (in Id., *Crecimiento y desarrollo. Economía e Historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona: Ariel, 1964).

<sup>35</sup> Véase Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965).

<sup>36</sup> Véase Monique Joly, «Sémiologie du vêtement et interprétation de texte» (in *Revisita Canadiense de Estudios Hispánicos*, II-1, 1977, pp. 54-64). - Bernardo Vargas Machuca escribe por ejemplo en su *Teórica y ejercicios de la jineta...*: «Los borceguies ya todos saben que han de responder al jaez del caballo» (*Tres libros de jineta...*, p. 160).

<sup>37</sup> Véanse *Ordenanzas sobre el obraje de los paños: lanas: bonetes: e sombreros. Nuevamente hechas. De cómo se han de hazer y teñir: y vender...* (Alcalá de Henares: en casa de Athanasio de Salzedo, 5-4-1558; nos servimos de un ejemplar de la B.N.M.).

«Otro sí mando que todos los paños veyntiquatrenos y dende arriba, que fueren morados y verdes claros y leonados, que sean tintos en lana, en la qual cantidad que a cada uno convenga y que de otra manera no se puedan teñir so pena de ser perdidos [...]. E mando que todos los otros paños tintos en lana para verdes y leonados y morados no los echen en el sello de la tinta fasta que sean demudados»<sup>38</sup>.

No obstante, ¿por qué insiste tanto el narrador sobre la impresión producida, si el color verde era tan empleado y servía muchas veces de base a una armonía de colores como la que ostenta nuestro caballero? En este caso, el narrador parece transcribir el efecto producido en don Quijote por tal visión ya que mira intensamente a don Diego (II, 16, p. 150). Bien percibe el héroe que «el de lo verde» está vestido con cierto refinamiento, a pesar de ser un hidalgo campesino. Ilustra esa *bizarria* que el narrador ha de atribuirle a la duquesa, también vestida de verde, en un trozo que hemos citado ya (II, 30, p. 268) y por ello don Quijote le suelta a don Diego: «señor galán» (II, 16, p. 150).

Pero además, don Diego viste de modo a estar en consonancia con esa manera de montar que a don Quijote, tan apegado a la tradición bélica caballeresca, no puede sino resultarle extraña, tanto más cuanto que implica una serie de características morunas. En algo se parece el Caballero del Verde Gabán al moro Azarque de ese romance nuevo que sale en la *Primera y segunda parte de los romances* publicados por Francisco Rodríguez Lobo en 1596<sup>39</sup>. Azarque lleva un vestido de color *verde oscuro*, unos borceguies y un alfanje pero cabalga — a la jineta como es de suponer — en «cavallo alazano». Y acerca de la tonalidad de su vestido, dice el texto del romance: «Vestido de verde oscuro que mui claramente enseña la color de su esperanza» (pues está enamorado de la hermosa Celinda).

¿Quién sabe si la manera de dirigirse a don Diego, por parte de don Quijote: «señor galán», no encierra alguna alusión irónica a este contexto?

No obstante, lo que caracteriza fundamentalmente a don Diego es su *discreción*, su *prudencia*, virtud que se está erigiendo en valor político y han de exaltar muchos tratadistas de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII por parecerles que es la calidad fundamental para ejercer el arte de gobernar<sup>40</sup>.

Con mucha *discreción*, el Caballero del Verde Gabán entabla un

<sup>38</sup> *Ibid.*, fol. VIII rº, ley LXXIX.

<sup>39</sup> Véase Francisco Rodríguez Lobo (o Roiz Lobo), *Primeyra e segunda parte dos romances* (Coimbra: Antonio de Barreira, 1596). A pesar del título, la mayoría de los textos están escritos en castellano. Utilizamos la reproducción realizada por Antonio Pérez Gómez (Valencia: «... la fonte que mana y corre...», 1960; col. «Duque y Marqués»). Cf. pp. 25-28.

<sup>40</sup> Véanse por ejemplo José Antonio Maravall, *Teoría del Estado en España en el siglo XVII* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1944), pp. 178 y sigs.; José A. Fernández-Santamaría, *Razón de estado y política en el pensamiento español barroco (1595-1640)* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1986), pp. 190 y sigs.

diálogo con don Quijote y se admira de la *prudencia* de éste, cuando no se halla dominado por su locura caballeresca. Desde este punto de vista, el de la *discreción*, los dos caballeros son muy parecidos.

Ambos son cincuentones, están en la edad que los médicos califican de *primera vejez*, o sea la de la melancolía reflexiva, la del buen *entendimiento*, la de la *razonable prudencia*<sup>41</sup>. Es lo que ilustran tanto don Quijote como don Diego.

Éste, después de una larga observación intenta comprender a su interlocutor y cuando el hidalgo empieza a desvariar, lo que simbólicamente está anunciado por el paródico episodio de los requesones, verdadera invasión de la locura<sup>42</sup>, se esfuerza por apartarle, con buenas razones, de la insensata acción que se dispone a emprender el héroe, al querer luchar contra los hambrientos leones.

El trozo se ha analizado de diversas maneras pero a menudo se ha puesto en tela de juicio la actitud del Caballero del Verde Gabán quien, al ver que sus reconvenciones no han servido para nada, huye antes de que el leonero abra la jaula, es decir huye ante el peligro, olvidando de tal modo — dicen algunos críticos — el código del honor nobiliario<sup>43</sup>.

Es preciso volver pues sobre el episodio. Los calificativos que se repiten en el texto para evocar la actitud del exaltado don Quijote son los de *atrevido* y *temerario*. Ni el uno ni el otro son laudativos, hasta tal punto que, entre las calificaciones utilizadas por la Inquisición para caracterizar un discurso heterodoxo, figuran las de «proposiciones *atrevidas*» y «proposiciones *temerarias*». Además, el adjetivo *atrevido*, el que más se repite, se emplea tanto para describir al hurón, como para evocar la actitud de Sancho que no se hubiera portado con el acatamiento y respeto debidos a su señor (II, 17, p. 159). Covarrubias es todavía más explícito cuando escribe:

«*atrevido*: el determinado y arrojado en acometer una cosa sin considerar primero lo que se podría seguir de hazerla» (p. 165b).

«*temerario*: el arrojado sin consideración ni advertimiento en lo que haze [...]. El que todo lo emprende sin prevenir los riesgos y peligros es verdaderamente temerario» (p. 957a).

Dicho de otra manera, este arrojado, que es el de los valientes, viene a ser *desatinado*, *disparatado*, es un acto de locura y así lo considera don Diego de Miranda quien le dice a don Quijote:

<sup>41</sup> Véase nuestro trabajo en prensa: «La melancolía en el Quijote de 1605» (de próxima publicación en las *Actas del V Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 2-5 de noviembre de 1992).

<sup>42</sup> Sobre el particular, véanse los trabajos siguientes. Francisco Márquez Villanueva, «El Caballero del Verde Gabán...» (*Personajes y temas del «Quijote»*, pp. 187-188); Augustin Redondo, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina» (in *N.R.F.H.*, XIX, 1980, pp. 36-59), pp. 45-48.

<sup>43</sup> Véase por ejemplo Michel Moner, *Cervantes: deux thèmes majeurs...*, p. 96.

«la valentía que se entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza» (II, 17, p. 161).

Posteriormente, don Quijote reconocerá que esa acción ha sido «temeridad exorbitante» (II, 17, p. 167) y que «la valentía es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad» (*ibid.*). Pero — añade — es preferible que un caballero sea «temerario y atrevido que no tímido y cobarde» (p. 168). No obstante, el héroe no considera lo insensato que puede ser el «pelear por fuerza con leones», de manera gratuita (II, 17, p. 166).

Es lo que don Diego le dice desde el principio. Ante tal evidencia, que echa abajo su proyecto, don Quijote no puede sino enfurecerse e insultar a don Diego, abandonando unilateralmente el comedimiento y la buena crianza que había demostrado hasta entonces, o sea ese *arte de la sociabilidad* que había regido el diálogo y el intercambio de ideas entre ambos.

Don Diego piensa en oponerse por la fuerza, si es preciso, al enorme desatino de don Quijote, pero bien se da cuenta de que no puede hacerlo ya que, según reza el texto, «viose desigual en las armas» (el héroe tiene lanza, espada y escudo y él, sólo un alfanje, el cual supone el contacto físico). Por otra parte «no le pareció cordura tomarse con un loco» (II, 17, p. 162), o sea transformarse él mismo en otro loco al luchar con el primero. Por lo demás, don Diego, hombre de cabeza sentada, no cree en los milagros y la acción insensata de don Quijote consiste en «tentar a Dios» (*ibid.*; son sus propias palabras) así como en *El curioso impertinente* de la 1ª parte del libro había querido Anselmo «tentar a Dios», provocando el conocido y trágico resultado final (I, 33-34)<sup>44</sup>.

Por fin, si don Quijote puede enfrentar al león con espada y escudo, el Caballero del Verde Gabán no tiene más que un alfanje que sólo es «terrible en el altibajo» (según lo dicho por Covarrubias), lo que supone «llegar cuerpo a cuerpo», es decir prácticamente dejarse mortalmente agredir por el león antes de haber podido servirse del arma tanto más cuanto que don Diego no es ningún gallardo joven. ¡Qué forma de valentía sería ésa que consistiría en dejarse devorar por la fiera!

La única puerta de salida razonable es ponerse a salvo (lo que hacen todos los presentes excepto el héroe) pues, como dice una relación de suceso de 1621:

<sup>44</sup> Lotario dice a Anselmo que lo que desea hacer son «cosas contra Dios» (I, 33, p. 404), que su conducta no tiene «sombra de razonable» (*ibid.*, p. 405) y concluye su charla diciendo: «Así que es razón concluyente que el intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juicios sin discurso y temerarios y más cuando quieren intentar aquéllas a que no son forzados ni compelidos, y que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es manifiesta locura» (*ibid.*, p. 406). El propio Anselmo tiene que confesar su «locura» (*ibid.*, p. 402). - Este mismo razonamiento bien pudiera haberlo presentado don Diego de Miranda dirigiéndose a don Quijote.

«Suele en fin peligrar en este caso  
Mucha gente que cae despavorida  
Huyendo del león que no es escaso  
En herir y matar en tal partida»<sup>45</sup>.

Esta aventura, que hunde sus raíces en una larga tradición de proezas caballerescas que pasan tanto por el *Poema de Mio Cid* como por los libros de caballerías, y están en relación con las pruebas iniciáticas del caballero<sup>46</sup>, ha de transformar paródicamente a don Quijote en el *Caballero de los Leones*. Pero el episodio no puede ser más burlesco pues el león se contenta con bostezar y «no haciendo caso de niñerías ni de bravatas» — lo que degrada *ipso facto* la acción de héroe —, se vuelve y le enseña a éste no la noble parte de su cuerpo, la delantera, sino «sus traseras partes» (II, 17, p. 164). Como a don Diego, al león «no le ha parecido cordura tomarse con un loco».

Episodio particularmente *ridículo*, que parodia asimismo el de tantos relatos de la leyenda áurea, en que los santos, por su sola presencia, consiguen aplacar a los leones (aspecto que nos inserta ya en el universo religioso)<sup>47</sup>.

De todas formas, el episodio afianza la opinión del Caballero del Verde Gabán quien afirma que don Quijote es «un cuerdo que tira a loco». Opinión que ha de compartir don Lorenzo, el hijo de don Diego, cuya intervención dejaremos de lado en este trabajo. Nótese, no obstante, que el joven es mucho más gramático que poeta, que desprecia fundamentalmente la poesía de los romancistas y sólo ha escrito en castellano los versos que aparecen en el capítulo 18 por hacer una glosa a una redondilla de justa literaria (II, 16, p. 154). Pero mucho se podría escribir sobre la inspiración poética del estudiante salmantino, quien no percibe las ironías de don Quijote acerca de su poesía<sup>48</sup>. El debate sobre las armas y las letras es aquí un debate truncado.

<sup>45</sup> *Relación verdadera de la victoria que han tenido duzientos soldados del fuerte de San Felipe de la Mamora contra más de dos mil Alarbes que les salieron en emboscada...* (Sevilla: Juan Serrano de Vargas, 1621; B.N.M.: VE/358).

<sup>46</sup> Véase Miguel Garci-Gómez, «La tradición del león reverente: glosas para los episodios en *Mío Cid*, *Palmerín de Oliva*, *Don Quijote* y otros» (in *Kentucky Romance Quarterly*, XIX, 1972, pp. 255-284). - Recuérdese que Palmerín de Oliva se enfrenta con dos leones «muy feroces» y consigue lanzarlos al río aunque son leones encantados (*Palmerín de Oliva*, Toledo: en casa de Pedro López de Haro, 1580; B.N.M.: R. 2514; cf. cap. LXIII, fol. LXI r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>).

<sup>47</sup> Véase M. Garci-Gómez, «La tradición del león reverente...», pp. 268-270. Cf. lo que cuenta todavía una *Relación verdadera, de un pasmoso caso sucedido en la ciudad de Fez el día quinze de abril deste año de 1681. Refiérese cómo, aviendo mandado el Rey de Fez echar a los leones a un mangebo christiano, le libró Dios deste peligro...* (s.l., s.i., s.f. = 1681). Puede verse el texto de la relación en *Relaciones de Africa (Marruecos)* recopiladas por Ignacio Bauer-Landauer, t. II (Madrid: Ed. Ibero-Africano-Americana, 1922), pp. 99 y sigs.

<sup>48</sup> Aquí vendrían al caso las observaciones de Lucas Gracián Dantisco acerca «De los que se dan a la poesía, sin tener partes bastantes» (*Galateo español*, cap. 14, pp. 170 y sigs.).

En tales condiciones, fácil es comprender que don Diego sueñe, para su hijo, con un destino más brillante, en el marco de la Iglesia o en el de las Audiencias y Consejos Reales, en consonancia con la subida de los letrados desde fines del siglo XV<sup>49</sup>, un destino parecido al del hermano del capitán cautivo de la 1ª parte, Juan Pérez de Biedma, oidor de la Audiencia de México (I, 39-42).

\* \* \*

Hasta ahora no hemos hablado de Sancho Panza y de su actitud acerca del Caballero del Verde Gabán. Cuando éste expone cuáles son las características de su vida, después de que don Quijote ha hecho lo mismo, el escudero se arroja de su rucio y le besa los pies con mucha devoción pues cree haber visto en él un «santo a la jineta» (II, 16, p. 154).

Detrás de la burla, el juego de intertextualidades merece un comentario preciso, más allá de lo que se ha dicho — con opiniones encontradas — acerca del modo de vida del Caballero del Verde Gabán.

En primer lugar, no tenemos que olvidar que el *Quijote* encierra una amplia reflexión, a la par que un juego, sobre el nombre y su significado. Sabido es que, según las teorías platónicas, muy difundidas en el Siglo de Oro, y según la tradición judeo-cristiana, «el nombre — dicho con palabras de fray Luis de León — es como imagen de la cosa de quien se dice». Lo mismo afirma Juan de Mal Lara al escribir:

«cada uno tiene un nombre y significa algo, porque nombre no es otra cosa que cierta fuerza y virtud de la misma cosa que se nombra concebida en el entendimiento, pronunciada con voz, declarada con letras»<sup>50</sup>.

Desde este punto de vista, es muy revelador que el Caballero del Verde Gabán se llame *Diego* y que la exposición (por no decir la *confesión*) de su vida haga pensar — según lo dicho por el narrador — en la que corresponde a las narraciones de *vidas de santos*, en particular en las que salían en los pliegos de cordel: *Relación de la vida, muerte y milagros de San...* He aquí lo que dice el texto:

«Atentísimo estuvo Sancho a la relación de la vida y entretenimientos del hidalgo, y pareciéndole buena y santa y que quien la hacía debía de hacer milagros...» (II, 16, p. 154).

Nótese de paso que tal esquema se había utilizado ya en la primera

<sup>49</sup> Véase Jean-Marc Pelorson, *Les «letrados» juristes castillans sous Philippe III. Recherches sur leur place dans la société, la culture et l'Etat* (Poitiers, 1980).

<sup>50</sup> Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar* (Sevilla; Hernando Díaz, 25-4-1568; B.N.M.: R. 6456, fol. 260 vºa).

parte, con referencia a don Quijote cuando el segundo autor estaba buscando el manuscrito de sus aventuras, al principio del capítulo 9, y evocaba:

«Toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega» (I, 9, p. 141).

Pues precisamente a finales del siglo XVI, en 1588, se ha canonizado a uno de esos santos frailecitos evocados por Sancho con entusiasmo, en el capítulo 8 de la segunda parte (p. 98). Se trata de un religioso *lego*, de un franciscano, conocido bajo el nombre de fray Diego de Alcalá, a quien se le atribuyen numerosos milagros en los últimos años del siglo XVI y en los primeros del siglo XVII: curas múltiples — entre ellas las del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, lo que ocasionó la intervención del soberano para que se canonizara al fraile —, varias resurrecciones de muertos, etc.<sup>51</sup>. De este frailecillo, que vivió a mediados del siglo XV, salieron a fines del siglo XVI y a principios del siglo siguiente, varias vidas y relaciones de milagros sea en volúmenes sea en pliegos sueltos en 1589, 1594, 1602, 1605, 1609, 1613<sup>52</sup>, etc. Su culto se desarrolló mucho, entonces, en Alcalá, en Madrid y, de manera general, en Castilla la Nueva<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Véanse por ejemplo los textos siguientes: *La vida del sancto fray Diego, de la orden del seráfico padre S. Francisco, con algunos de sus milagros, cuyo sagrado cuerpo está en la Villa de Alcalá de Henares [...]. Compuesto en verso castellano por Pedro Moreno de la Rea vezino de Sevilla. Con licencia. En Cuenca, en casa de Cornelio Bodán. Año 1602* (4 hojas; British Museum: C 63 g 23); *Aquí se contiene un milagro que el glorioso san Diego hizo con una devota suya, a los veynte y cinco de Febrero deste presente año de mil y quinientos y noventa y quatro [...]. Compuesto en verso castellano por Benito Carrasco vezino de Avila. Impresso en Sevilla, en casa de Benito Sánchez, con licencia* (4 hojas; B.N.M.: R. 9478, fol. 65-68). Además de pliegos sueltos como éstos, véanse los siguientes libros: *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcalá, en octava rima, por fray Gabriel de Mata, fraile menor de la provincia de Cantabria. Con las Hieroglyphicas y versos que en alabanza del sancto se hizieron en Alcalá para su processión y fiesta* (Alcalá de Henares: en casa de Juan Gracián, 1589; 248 fols.; B.N.M.: R. 20314); *Discursos sobre la vida y milagros del glorioso padre san Diego, de la Orden del Seráfico padre S. Francisco. Compuesto por el P. Fray Melchor de Cetina, Guardián del convento de Esperança la Real de Ocaña* (Madrid: Luis Sánchez, 1609; B.N.M.: R. 11429); etc.

<sup>52</sup> Además de los textos citados en la nota precedente, véase la *Relación de la canonización del Santo F. Diego de Alcalá de Henares, de la orden de S. Francisco de la Observancia* (Alcalá de Henares: Hernán Ramírez, 1589; Bib. del Escorial: 22-V-49 nº 2). Sabemos que existieron por lo menos relaciones de los años 1605 y 1613.

<sup>53</sup> Prueba de ello son los textos citados en las dos notas anteriores. Sobre el particular, véanse: *Diccionario de historia eclesiástica de España*, dirigido por Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez y José Vives Gatell, t. II (Madrid: C.S.I.C., 1972; art. «Diego de Alcalá»); *Una hora de España. VII centenario de la Universidad Complutense* (Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1994). Este último libro encierra la reproducción de un óleo del siglo XVII que representa a San Diego de Alcalá y va acompañado de un comentario: cf. pp. 146-147. - Recuérdese que retrataron al santo tanto Murillo como Zurbarán, Ribalta, etc. Además Lope de Vega le dedicó una comedia: *San Diego de Alcalá* y Juan Vélez de Guevara hizo lo mismo: *El lego de Alcalá*; etc.

Da la casualidad que este santo había sido hortelano cuando, retirado en el campo, vivía con un ermitaño (la misma actividad tuvo, después de tomar el hábito franciscano por no ser nada leído). Y cuando estaba en la ermita, había tenido que armar lazos porque los conejos le comían las hortalizas. Pero después de azotarlos ligeramente para conseguir su enmienda, los soltaba<sup>54</sup>. Parece pues que varios rasgos de la leyenda de fray Diego se han utilizado paródicamente en la elaboración del personaje de don Diego de Miranda. Pero lo más interesante, es que en uno de los volúmenes que salen a luz a raíz de su canonización, en 1589, escrito por otro franciscano, fray Gabriel de Mata, quien le da al libro el significativo título de *Vida, muerte y milagros de San Diego de Alcalá*, se insertan las ceremonias llevadas a cabo en dicha ciudad, con los emblemas y jeroglíficos que se utilizaron entonces, en particular en la casa de la Compañía de Jesús y en el convento franciscano<sup>55</sup>. Sale entonces a relucir que si el primer Diego — Santiago Matamoros — permitió el triunfo bélico de España, en la gesta de la Reconquista y luego la dominación mundial de esta nación, el segundo Diego le ha dado un nuevo ser, una nueva identidad y una nueva misión. España dice por ejemplo:

«Mi primer Diego me dio  
el ser señora del mundo,  
y el darle luz el segundo»<sup>56</sup>.

De la misma manera, en los emblemas aparecen varios leones sojuzgados por fray Diego<sup>57</sup>, como lo hace paródicamente «San don Quijote» en el episodio que estudiamos.

Pero, más allá del episodio del Caballero del Verde Gabán, el primer Diego remite a la visión que tenemos en el capítulo 58, en que unos labradores llevan unos santos para ponerlos en el retablo de la iglesia de su pueblo (pp. 471-475). Son casi todos *santos guerreros, santos a caballo* por lo menos, *que cabalgan a la brida*: Santiago (llamado por don Quijote *San Don Diego Matamoros*), San Jorge, San Martín, y hasta San Pablo, representado en el momento de su caída del caballo. Ya se comprende mejor la alusión de Sancho al calificar a don Diego de Miranda de «santo a la jineta».

En realidad, podemos decir que en el episodio del Caballero del Verde Gabán aparecen, de manera directa o indirecta, tres imágenes de la «santidad» y sabido es el imperialismo radical de la imagen en

<sup>54</sup> Véase fray Melchor de Cetina, *Discursos sobre la vida y milagros del glorioso padre san Diego...*, fol. 11 vº.

<sup>55</sup> Véase fray Gabriel de Mata, *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcalá...*, fols. 138 rº y sigs.

<sup>56</sup> *Ibid.*, fol. 175 vº.

<sup>57</sup> *Ibid.*, fols. 173 rº, 203 rº, etc.

la España de la Contrarreforma<sup>58</sup>. Estas tres imágenes se oponen y se entrecruzan al mismo tiempo.

A don Quijote, el caballero vuelto hacia el pasado, le correspondería Santiago Matamoros, el San Diego tradicional, el de la Reconquista, el patrón de la más famosa de las órdenes militares, pero el santo que tiene mucha menos importancia desde la unificación de España (ninguna relación de milagro le implica en la época que nos interesa).

A Sancho, el campesino sencillo, milagrero y sin letras, le tocaría fray Diego de Alcalá.

Entre estas dos imágenes de la santidad, estaría otra, la de una «santidad láica», muy diferente de las precedentes, ya que se encarnaría en alguien que viste y monta a la *moruna*, en una *yegua tordilla* (en que domina el color *negro*) — representación invertida de Santiago *matamoros*, el cual cabalga siempre en un caballo *blanco* y a la *brida* —<sup>59</sup>. Sería ésta otra manera de vivir la religión cristiana<sup>60</sup> en la España de la Contrarreforma triunfante, en que se exaltan la confesión (auricular, claro) y los sacramentos, además de las obras, en que se ensalza el culto de los santos y de las reliquias, en que se glorifican los milagros (las relaciones de milagros se multiplican a partir de los

<sup>58</sup> Véase por ejemplo, para ahorrar bibliografía: Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza Editorial, 1989<sup>3</sup>). Cf. más directamente: «El arte al servicio del dogma» (pp. 145 y sigs.).

<sup>59</sup> Esta es la imagen tradicional de Santiago. Véase por ejemplo lo que dice el *Flos sanctorum* de 1569: «Y después que España fue sojuzgada so el señorío de los moros, muchas veces apareció el bienaventurado Sanctiago visiblemente en la hueste de los Christianos [...] en un cavallo blanco y armado con unas armas resplandescientes como rayos del sol...» (*La vida de Nuestro Señor Jesu Christo y de su sanctissima madre, y de los otros santos, según la orden de sus fiestas*, Sevilla: Juan Gutiérrez, 1569; B.N.M.: R. 31298), fol. CCCII vº. Lo mismo dice el nuevo *Flos sanctorum*, posterior al Concilio de Trento, publicado por Alonso de Villegas (Madrid: Pedro Madrigal, 1588; B.N.M.: U. 2377, fol. 240 vºa): «Y aunque al principio se vido en grande peligro [el rey don Ramiro, en su lucha contra los moros], después, con la ayuda del Apóstol Santiago, que fue visto de todos en la batalla, pelear en un cavallo blanco, armado de todas armas, alcançó vitoria...». - Aunque ha perdido de su importancia, Santiago, patrón de España, sigue inspirando una serie de exaltaciones, como la de Mauro Castellá Ferrer, *Historia del Apóstol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas* (Madrid: Alonso Martín de Balboa, 1610; B.N.M.: R. 19382), obra que va acompañada de una hermosa representación del santo — grabado de Diego de Astor — en que figura montando a la brida, en su magnífico caballo blanco, y blandiendo su célebre espada. - Acerca de la imagen de Santiago y de su evolución, cf. Pierre Civil, «De saint Jacques Matamore à saint Ignace de Loyola: stratégies de l'image des saints face à l'altérité religieuse (Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)» (in A. Redondo, ed., *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 75-95).

<sup>60</sup> Con una óptica diferente, merece citarse el trabajo de Françoise Zmantar, «Lecture morisque du Caballero del Verde Gabán dans le *Don Quichotte* de Cervantès» (in *Métiers, vie religieuse et problématiques d'histoire morisque*, Actes du 4<sup>e</sup> Symposium international d'études morisques, dir. Abdel Jelil Temimi, Ceromdi, Zaghouna, 1990, pp. 343-353). Según la autora, el personaje del «Caballero del Verde Gabán» evocaría al mítico Al Chadir, viajero inmortal, siempre verde, que, entre los musulmanes, acompaña de vez en cuando al creyente para consolarle y enseñarle el camino de la verdad.

años 1570-1580<sup>61</sup>) y las manifestaciones externas del culto católico con la consiguiente hipocresía y la ruidosa vacuedad de las celebraciones religiosas (cantos, plegarias y procesiones).

Don Diego representa todo lo contrario: una vida cristiana llevada en el marco del matrimonio — significativamente, su esposa se llama Cristina<sup>62</sup> —, que no ignora el mundo contemporáneo, que disfruta con *discreción* de la existencia: cierto refinamiento en el traje, en la manera de comer, en la manera de montar, en la de conversar con los amigos (se ha podido hablar de velado epicureísmo), en la de leer buenos libros profanos, de entretenimiento, aunque tenga algunos de devoción — no citados —, una manera *discreta* de hacer el bien y de poner paz entre la gente, desechando toda hipocresía (II, 16, p. 153). De todo lo que viene a ser la representación gráfica de la Contrarreforma, de todo lo que se ha enunciado antes, nada se menciona: nada de confesión (si se deja de lado esa parodia formal que es la exposición de su vida), nada de sacramentos, de santos, de reliquias, de manifestaciones externas y ruidosas del culto.

Al contrario, en su casa reina un maravilloso silencio — ampliamente comentado en otra dirección por los críticos<sup>63</sup> — y la única concesión a los «tiempos recios» de que habla Santa Teresa es la misa diaria y la devoción a la Virgen, aunque más que todo confía en la misericordia de Dios. ¿Podría entonces ser también una señal de *esperanza* y de *renovación* el color verde del atuendo?

Todo un ideal de vida, en contacto con el campo — en una óptica luisiana —, de filiación erasmista, decía el maestro Bataillon<sup>64</sup>. En

<sup>61</sup> Véanse Augustin Redondo, «Les relations de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle» (in *Les médiations culturelles*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 55-67), pp. 63-64; Rafael Carrasco, «Milagrero siglo XVII» (in *Estudios de Historia Social*, 1986, I-II (n.º 36-37, enero-junio), pp. 401-422). Véase también: María Cruz García de Enterría, «La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico» (in *DRACO. Revista de literatura española de la Universidad de Cádiz*, 3-4, 1991-1992, 1994, pp. 191-204).

<sup>62</sup> Véase la significativa exaltación de Cristina, con relación a Jesús en el *Flos sanctorum* de 1569 (fol. CCXCIX v.ºb) y en el de Alonso de Villegas publicado en 1588 (fol. 237 v.º). - Bien sabemos que en otros contextos cervantinos, Cristina puede ser nombre de freyona (véase *La guarda cuidadosa* en *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, 1970, pp. 129 y sigs.). Sin embargo, no es el nombre que suelen llevar las criadas (cf. Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Lille: Atelier de reproduction des thèses, 1982, «La servante», pp. 409 y sigs.; véase más directamente pp. 418-420).

<sup>63</sup> Véanse por ejemplo los trabajos de Alan S. Trueblood, «El silencio en el Quijote» (in *N.R.F.H.*, XII, 1958, pp. 160-180); Concha Zardoya, «Los "silencios" de *Don Quijote de la Mancha*» (in *Hispania*, XLIII, 1960, pp. 314-319); Alberto Sánchez, «El Caballero del Verde Gabán», pp. 172-173; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, pp. 155-159; etc. - Desde otro punto de vista, Giuseppe Grilli ha sugerido una posible influencia del *De Ordine* de San Agustín en la evocación de la silenciosa mansión de don Diego de Miranda (cf. «A propósito del Quijote, II, 18» (in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 485-491 y más directamente p. 491).

<sup>64</sup> Véase *Erasmus y España*, pp. 792-795.

todo caso, el que corresponde a un espíritu libre, que se guía por la *discreción*, por la *razón*, y anuncia ya tiempos nuevos, los que han podido personificar asimismo, en la realidad circundante, los mejores representantes del contemporáneo movimiento arbitrista. Desde este punto de vista, no carece de interés que el episodio siguiente, el de las bodas de Camacho y del triunfo de Basilio contenga una puesta en tela de juicio apenas velada del sistema de la religión al uso, de la confesión y de los milagros, como lo hemos subrayado en otro trabajo<sup>65</sup>.

\* \* \*

Personaje complejo, el de don Diego de Miranda, que despista más de una vez al lector y le conduce a plantearse el sentido de las características y de la actuación del Caballero del Verde Gabán. Cervantes lo elabora a partir de un sistema de intertextualidades que hunden sobre todo sus raíces en la España contemporánea y en sus peculiaridades más profundas. Al desentrañarlas, se vienen a abrir otros cauces para la lectura del episodio y el análisis y comprensión del personaje.

II - La visión del mar y el puerto  
III - La capital catalana

I - La visita a Cataluña y el encuentro con los aduanales

La visita a Cataluña

La visita de don Quijote de la Mancha a Cataluña es un episodio de mucha originalidad para el lector del siglo XVII, ya que se trata de un viaje que se realiza en un momento de gran crisis para el país, ya que se está viviendo la guerra de sucesión catalana, que supone el fin de la independencia de Cataluña y su incorporación al reino de España. Don Quijote, en su viaje, se enfrenta a una realidad muy diferente a la que él conoce, ya que se trata de un momento de gran crisis para el país, ya que se está viviendo la guerra de sucesión catalana, que supone el fin de la independencia de Cataluña y su incorporación al reino de España.

En la primera parte del episodio, don Quijote se enfrenta a la realidad de la guerra de sucesión catalana, que supone el fin de la independencia de Cataluña y su incorporación al reino de España. Don Quijote, en su viaje, se enfrenta a una realidad muy diferente a la que él conoce, ya que se trata de un momento de gran crisis para el país, ya que se está viviendo la guerra de sucesión catalana, que supone el fin de la independencia de Cataluña y su incorporación al reino de España.

<sup>65</sup> Véase «Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el Quijote» (in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, op. cit., 1991, pp. 135-148), pp. 143-147.

de los episodios que corresponden a un espíritu libre, que se guía por la voluntad personal, en los episodios que corresponden a un espíritu de grupo, que se guía por la voluntad del grupo. En los episodios que corresponden a un espíritu de grupo, el personaje se convierte en un instrumento del grupo, en un instrumento de la voluntad del grupo. En los episodios que corresponden a un espíritu libre, el personaje se convierte en un instrumento de su propia voluntad, en un instrumento de su propia voluntad. En los episodios que corresponden a un espíritu de grupo, el personaje se convierte en un instrumento del grupo, en un instrumento de la voluntad del grupo. En los episodios que corresponden a un espíritu libre, el personaje se convierte en un instrumento de su propia voluntad, en un instrumento de su propia voluntad.

En los episodios que corresponden a un espíritu de grupo, el personaje se convierte en un instrumento del grupo, en un instrumento de la voluntad del grupo. En los episodios que corresponden a un espíritu libre, el personaje se convierte en un instrumento de su propia voluntad, en un instrumento de su propia voluntad. En los episodios que corresponden a un espíritu de grupo, el personaje se convierte en un instrumento del grupo, en un instrumento de la voluntad del grupo. En los episodios que corresponden a un espíritu libre, el personaje se convierte en un instrumento de su propia voluntad, en un instrumento de su propia voluntad.

La aventura de don Quijote en Cataluña se distingue ya, en el conjunto de la obra: — por su extensión: ocho capítulos (LIX-LXVI) de los 74 de la segunda parte<sup>1</sup>, — por su situación: al final del libro: la infeliz batalla de Barcelona determina el regreso definitivo de don Quijote.

ADRIEN ROIG

ORIGINALIDAD DEL EPISODIO CATALÁN DEL QUIJOTE

El episodio presenta, por primera y última vez, numerosos aspectos originales que distribuiremos en tres partes, conforme a la sucesión cronológica del relato:

- I - La venida a Cataluña y el encuentro con los bandoleros.
- II - La visión del mar y el puerto.
- III - La capital catalana.

I - LA VENIDA A CATALUÑA Y EL ENCUENTRO CON LOS BANDOLEROS

La venida a Cataluña

La decisión de don Quijote de ir a Barcelona es presentada de modo original: para desmentir al falso autor de la segunda parte apócrifa no irá a las justas de Zaragoza sino a las de Barcelona. Resolución inopinada, que parece revelar la firme voluntad de Cervantes de encaminar a su héroe hacia Cataluña<sup>2</sup>. Don Quijote seguirá «el más derecho camino» (p. 31); abandonando la costumbre caballeresca propicia a las aventuras, no dejará a Rocinante la libertad de escoger el itinerario.

Es la primera vez que sale de Castilla, en un caminar de seis días que expresa la gran distancia recorrida, siempre en dirección del Este, de Aragón hacia Cataluña.

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 10 vol., 1967-69, t. VIII.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 21, n. 2: «Escribiendo este capítulo, o pensando escribirlo, estaba Cervantes cuando llegó a su noticia y a sus manos el Segundo tomo del Ingenioso don Quijote de la Mancha, escrito por el supuesto Alonso Fernández de Avellaneda e impreso en Tarragona, en 1614».



La última noche, por primera vez, Sancho arremetió a su amo que quería azotarlo: es la primera vez que «el caballero invencible» se deja vencer. «Tristísimo paso» dirá Unamuno<sup>3</sup> y que puede interpretarse como mal agüero.

#### Los bandoleros

La entrada en Cataluña coincide con el encuentro con los bandoleros: los muertos primero, ahorcados a los árboles, «de veinte en veinte y de treinta en treinta» (p. 36). Históricamente, los bandoleros eran un elemento específico, distintivo de aquella curiosa tierra<sup>4</sup>; y pronto los vivos, en asombrosa progresión de decenas:

más de cuarenta bandoleros vivos que de improviso los rodearon, diciéndoles en lengua catalana que estuviesen quedos y se detuviesen. (p. 37)

No se trata ya de entes de ficción, sino de seres reales temidos, con sus trajes típicos, sus armas peculiares y su lengua extraña. Notemos que se señala primero la diferencia lingüística, importantísima novedad para los oídos de nuestros manchegos y, en la novela, originalidad que no se debe olvidar a lo largo del episodio. Viene a recordarlo la mención «en su lengua gascona y catalana» (p. 52) y el empleo de varias palabras catalanas: *pedreñales* (p. 38), *lladres* (p. 50), *frade* por *frare* (p. 52) y esta explicación de cierta incompreensión recíproca:

pero como los demás eran gascones, gente rústica y desbaratada, no les entraba bien la plática de don Quijote. (p. 46)

Caso singular en la obra, los bandoleros sorprendieron a don Quijote «a pie, su caballo sin freno, su lanza arrimada a un árbol y, finalmente, sin defensa alguna» (p. 37). ¡Sorprendente descuido del caballero a quien le gustaba repetir que las armas «eran sus arreos y su descanso el pelear»<sup>5</sup>. ¡Mejor, dichoso descuido! Porque se trata aquí

<sup>3</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos-Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 200, y encarece: «El paso es de hondísima tristeza».

<sup>4</sup> *Op. cit.*, t. VIII, p. 36, n. 18: «Tal era en tiempo de Cervantes — notan los continuadores de Clemencín — el estado de la hermosa provincia de Cataluña, que la multitud de forajidos era indicio de hallarse cerca de la capital». Juan Rufo, *Las seycientas apotegmas*, 1596, fol. 49: «Caminando por Cataluña, y viendo algunos árboles de que pendían ahorcados, y muchos esqueletos, dixo que eran más fructíferos que los de la Vera de Palencia». Y Tirso de Molina, años después, en los *Cigarrales de Toledo*, cigarral III: «en uno de aquellos pinos, que cada año se pueblan de dos diferencias de frutos, unos naturales, que son sus piñas, y otros advenedizos, que son los vandoleros, razimos humanos de sus ramas...».

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 119: «armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un punto». (II, LXIV). Repite los versos del viejo romance que había citado ya al Ventero, desde la primera salida: «Mis arreos son las armas / mi descanso el pelear» (I, II, t. I, p. 116).

de armas desiguales, armas de fuego, que matan a distancia<sup>6</sup>, negación de todas las virtudes caballerescas<sup>7</sup>. En el episodio, se insiste sobre la presencia ostentatoria y disuasiva de numerosas y diferentes armas con pólvora: pistoletes, *pedreñales*<sup>8</sup>, arcabuces de los bandoleros, escopeta y pistolas de Claudia Jerónimo, la «infinita artillería» de las galeras y su estrondoso diálogo con la de los fuertes. Por la vista y los oídos, la pólvora infunde terror y da cabo a toda caballería. ¿Qué podía hacer don Quijote con su lanza o espada?

Por primera vez asistimos a muertes violentas efectivas, con derramamiento auténtico de sangre: bandolero con la cabeza abierta «casi en dos partes» (p. 52); Claudia mata a don Vicente disparándole «más de do balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en sangre» saliese su honra (p. 42) y después «sobre la sangre y pecho de Vicente se quedó desmayada» (p. 44).

La innovación más acertada es el encuentro entre don Quijote y el jefe de los bandoleros Perot Roca Guinarda<sup>9</sup>, llamado aquí Roque Guinart, deformación que procede de la transcripción fonética de la pronunciación catalana. Se olvida el nombre de pila *Perot*, diminutivo de *Pere*, «Pedro», y se forma otro nombre «Roque» con las dos primeras sílabas *Roca* del apellido, confundiéndolas con *Roque* que sería *Roch* en catalán, relacionado con San Roch, el santo oriundo de Mont-

<sup>6</sup> D. Quijote declaró: «que está por nacer hombre que me haga volver las espaldas» (II, XIX, t. V, p. 97) pero, en la aventura del rebuzno, al ver los arcabuces: «volvió las riendas a Rocinante, y a todo lo que su galope pudo se salió de entre ellos... temiendo a cada paso que no le entrase alguna bala por las espaldas y le saliese al pecho...» (II, XXVII, t. V, p. 275).

<sup>7</sup> Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, Clásicos castellanos, Segunda parte, Crisi VIII, «Armería del Valor, p. 186: «una invención tan sacrilega, tan execrable, tan impía y tan fatal como es la pólvora, dicha así porque convierte en polvo el género humano. Ésta ha acabado con los Héctores de Troya, con los Aquiles de Grecia, con los Bernardos de España; ya no hay corazón, ni valen fuerzas, ni aprovecha la destreza: un niño derriba un gigante, un gallina hace tiro a un león, y al más valiente el cobarde, con que ya ninguno puede lucir y campar».

<sup>8</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, 1943, p. 859a: «Arcabuz pequeño o pistolette que se dispara con pedernal. Desta arma usan los forajidos»; a ARCABUZ, p. 140a: «otros arcabuces de que usan los forajidos se llaman pedreñales, porque no encienden con mecha sino con pedernal de donde tomaron el nombre». Cervantes precisa: «Todo era poner espías, escuchar centinelas, soplar las cuerdas de los arcabuces, aunque traían pocos, porque casi todos se servían de pedreñales» (p. 56). Del catalán *pedrenyal*; Pompeu Fabra, *Diccionari General de la Llengua Catalana*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932, p. 1284a: «Arma de foc curta que es disparava amb pedrenyera» (*pedra foguera*). Cervantes indica que el capitán de los bandoleros tenía cuatro pistoletes «que en aquella tierra se llaman pedreñales» (p. 38).

<sup>9</sup> Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1967, p. 160: «La aparición de Roque Guinart en las páginas del *Quijote* es algo insólito en la novela» ... «Roque Guinart en cambio es un personaje rigurosamente histórico y contemporáneo tan sólo a los sucesos que se narran en el *Quijote*, sino al momento en que Cervantes está escribiendo». *Cervantes en Barcelona*, «Rocaguinarda, el Roque Guinart cervantino», Barcelona, Sirmio, 1989, pp. 59-82.

pellier y muy popular en Cataluña<sup>10</sup>. «Roque» es la denominación familiar más utilizada por don Quijote.

Se establece un curioso paralelo en oposición entre el Caballero y el Bandolero<sup>11</sup> que representan, por antonomasia, a los de su categoría. El paralelo sale a favor del Capitán, presentado conforme a la realidad histórica<sup>12</sup>: su edad «de hasta edad de treinta y cuatro años» (p. 38); su carácter generoso, su cortesía, sus armas, el número de sus «escuderos», su vida inquieta que principió con la venganza de un agravio; los bandos promulgados por su prisión en 1609<sup>13</sup>.

El relato da una impresión de verdad, como un encuentro histórico. Don Quijote — si hubiera existido — o el mismo Cervantes hubieran podido encontrar a Rocaguinarda, entre la publicación de la primera parte (1605) y el indulto del bandolero (octubre de 1611)<sup>14</sup>. Es la única vez en el libro que don Quijote encuentra a un personaje histórico (exceptuando a Jerónimo de Pasamonte y a los personajes disfrazados)<sup>15</sup>.

Verdadera también la relación de Rocaguinarda con los Nerros, «lechoncillos» (aquí llamados *Niarros*), opuestos a los *Cadells*, «cachorros», las dos grandes facciones secularmente opuestas de Barcelona<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Invocado en las tormentas, para que proteja del pedrisco y del rayo: «San Roch, guarda - nos de pedra i de foc!». Cervantes deforma también *Montjuich*, con *-ch* final en *Monjú* (p. 102).

<sup>11</sup> La definición de la vida de bandolero por Roque: «nuevas aventuras, nuevos sucesos y todos peligrosos» puede aplicarse también a la de caballero andante (p. 48); ambos defienden la honra; don Quijote reconoce la fama universal de Roque: «¡Oh valeroso Roque, cuya fama no hay límites que la encierren!». Es su propia ambición.

<sup>12</sup> Ver Luis G. Manegat, *La Barcelona de Cervantes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964, cap. XI, «El caballero de la rebeldía».

<sup>13</sup> Ver Luis Soler y Terol, *Perot Roca Guinarda, Història d'aquest bandoler. Il·lustració als capítols LX i LXI, segona Part del «Quijot»*, Manresa, 1909. Lorenzo Ribar, «Al margen de un capítulo de Don Quijote (el LX de la Segunda Parte), *Bol. de la Real Academia Española*, 1947-48, n.º 27, pp. 79-90. Karl-Luwig Selig, «Some observations on Roque Guinart», *Medieval, Renaissance and Folklore Stud* in honor John Esten Keller, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1980. Silvia Lorente-Murphy, M. Roslyn Frank, «Roque Guinart y la justicia distributiva en el *Quijote*», *A.C.*, 1982, XX, pp. 103-111. Jorge Aladro, «Entre Roque Guinart y Don Quijote o el desdoblamiento de Cervantes», *A.C.*, XXX, 1992, pp. 130-137.

<sup>14</sup> Rocaguinarda nació el 18 de diciembre de 1582; tenía pues 33 años en 1615. El 21 de mayo de 1607, la Real Audiencia de Barcelona lo declaró «gitat de pau i treva», fuera de la ley, enemigo del Rey. En octubre de 1609, el duque de Monteleón, virrey de Cataluña ofrece 1.000 libras al que capture a Rocaguinarda (500 si se le prende muerto). El 18 de enero de 1610 se convocó somatén general contra él, otro en noviembre. El 30 de Julio de 1611 el Virrey le indulta de sus delitos. Se embarcó en Mataró en octubre de 1611 para cumplir el destierro en Nápoles: el Virrey conde de Lemos, protector de Cervantes le nombró capitán de una compañía.

<sup>15</sup> Cervantes mudó el nombre de pila Gerónimo de su compañero de milicia en Ginés. Sobre los personajes disfrazados ver Augustin Redondo, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, XXI, 1983, pp. 9-22, y, en este Congreso, su conferencia sobre «El Caballero del verde gabán».

<sup>16</sup> Ver Pablo Parassols y Pi, «Nyerros y Cadells. Memoria sobre el origen de estos bandos y de su nominación, con varias noticias para su historia», *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. III, 1880, pp. 553-573. Celestino Barallat y Falguera,

El bandolero avisa a un amigo suyo, partidario de los *Niarros*, de la llegada de don Quijote:

para que con él se solazasen; que él quisiera que carecieren deste gusto los Cadells sus contrarios. (p. 53)

Unamuno ve en esta disposición una refinada astucia, digna de un catalán:

¡Pobre don Quijote, ya querían hacerte monopolio de un bando y solaz a él solo reservado! ¡Lo que se ocurre a un catalán aunque sea bandolero! (p. 207)

Durante su nuevo caminar de tres días y tres noches con Roque y seis de sus «escuderos», don Quijote y Sancho comparten la inquietud y el temor de los foragidos. Por primera vez, se esconden «por caminos desusados y sendas encubiertas» (p. 57), lo que dista mucho de la costumbre de don Quijote que solía ponerse «en medio del camino», gritando sus desafíos. Todo era nuevo: «si estuviera trecientos años, no le faltara que admirar en el modo de su vida» (p. 55). Mayores novedades les aguardaban en el gran puerto del Mediterráneo.

## II - EL MAR Y EL PUERTO

### *El mar*

Como en la entrada en Cataluña, el amanecer va a descubrirles otra novedad: un maravilloso espectáculo natural, por ellos nunca visto:

Dió lugar la aurora al Sol, que, un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte, poco a poco, se iba levantando. (p. 57)

Por primera vez, contemplan el amanecer sobre el mar: el sol naciente parece mayor que de costumbre, la redondez de su disco más perfecta. La comparación con una rodela conviene a una novela de caballerías. El mar ofrece «el más bajo horizonte» que exista, el más dilatado, ya que se prolonga hasta el infinito. «Poco a poco» y la forma progresiva del gerundio «se iba levantando», expresan la prolongación y la delectación de la contemplación.

«Nyerros y Cadells», *ibid.*, t. V, 1896, pp. 255-277. Joan Reglà, *Joan Serrallonga, Vida i mite del famós bandoler*, Barcelona, Editorial Aedos, 1961. Adrien Roig, «Une manifestation de catalanophilie littéraire: *El Catalán Serrallonga, Comedia de tres ingenios*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVI/2, 1990, pp. 153-170.

Sobre la imagen del bandolero en la literatura ver Augustin Redondo, «Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», *Le Bandit et son image au Siècle d'Or*, Casa de Velázquez, Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 123-138.

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto. (p. 58)

Desde su lugar de la Mancha, Alonso Quijano y el labrador Sancho no podían ver el mar, ni en sus andanzas por Castilla don Quijote y su escudero:

Castilla no puede ver el mar ...

Ambos permanecen deslumbrados, maravillados. Espontáneamente, obedeciendo a una ley de sicología general, comparan el mar con los elementos semejantes (aquí acuáticos) ya conocidos y familiares:

Parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera<sup>17</sup> que en la Mancha habían visto. (p. 58)

Tal aproximación no carece de humorismo, intensificado por la modulación «harto más».

Relacionado con la vecindad inmediata del mar, aparece un nuevo vocablo de topografía *playa* que no puede figurar tampoco en el relieve de Castilla. Desde la playa don Quijote y Sancho pasan naturalmente al puerto, otra novedad.

#### El puerto

«Vieron las galeras»... (p. 58). Notemos la reiteración del verbo *ver*, esencial en esta serie de descubrimientos, y el empleo del artículo definido *las*: las galeras de Cataluña eran cuatro, desde mayo de 1609<sup>18</sup>, mandadas por un *cuatralbo*, «denominación jergal humorística creada por los galeotes» indica Corominas. En Cataluña lo llamaban «General de les galeres», denominación que adopta Cervantes<sup>19</sup>.

Para ampliación del espectáculo, la llegada a Barcelona coincide

<sup>17</sup> Entre Argamasilla de Alba y Osa de Montiel, no lejos de la Cueva de Montesinos, en el «corazón de la Mancha». Ver Eusebio Goicoechea Arrondo, *La Mancha tierra de don Quijote*, Madrid, Ed. Dosbe, 1977.

<sup>18</sup> Martín de Riquer, *Cervantes en Barcelona*, op. cit., pp. 43-53, «Las cuatro galeras de Cataluna». Tenían nombres de santos: *Sant Jordi*, la capitana, *Sant Maurici*, la patrona, *Sant Sebastià* y *Sant Ramón*. El texto de Cervantes es posterior al 18 de mayo de 1609, ya que las galeras de Cataluña existieron en número de cuatro sólo a partir de esta fecha.

<sup>19</sup> *Cuatralbo*, 'animal que tiene blancos los cuatro pies' (*Aut.*), compuesto con *albo*, 'blanco'; 'jefe de cuatro galeras'.

Cervantes utiliza dos veces la denominación *Cuatralbo* en los últimos renglones del capítulo LXII, p. 93, y una vez en el siguiente, p. 96; la abandona después diciendo, p. 97: «Dióle la mano el General, que con este nombre le llamaremos, que era un principal caballero valenciano». Tan alto caballero no merecía un apodo vulgar de res.

En la denominación *cuatralbo*, *albo* puede aludir al color blanco de las velas y, por sinécdoque, designar la galera. El *cuatralbo* tenía bajo su autoridad (a sus pies) cuatro galeras (cuatro manchas blancas).

con la mañana de San Juan, día de gran fiesta en Cataluña<sup>20</sup>. Las galeras están adornadas, «llenas de flámulas y gallardetes; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías. A esto se añade el duo artillero entre «infinita artillería» de las galeras y los cañones de los baluartes. Con el fuego de la pólvora, todos los elementos participan de este grandioso e inaudito espectáculo:

El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito a todas las gentes. (p. 58)

Y más particularmente a don Quijote y Sancho por la novedad. El asombro del escudero será mayor, porque no tuvo conocimiento de tales cosas por la educación y la lectura, como lo revela este reparo inesperado, sencillo como una interpretación infantil, al ver las galeras moverse con los remos:

No podía imaginar Sancho cómo pudiesen tener tantos pies aquellos bultos que por el mar se movían. (p. 58)

Más adelante añadirá el color a ese extraño ciempiés marino:

vió a una moverse tantos pies colorados, que tales pensó que eran los remos. (p. 102)

#### La aventura por el mar

Es evidentemente la primera vez que don Quijote y Sancho ponen los pies en una galera y van a navegar por el Mediterráneo, prolongando aun su marcha a levante. Sancho queda pasmado al presenciar las rápidas maniobras: «le pareció que todos los diablos andaban allí trabajando» (p. 98). Víctima de pesada burla de los galeotes, el «vuelo sin alas» le parecerá obra de «los mismos demonios» (p. 100). Los crueles azotes que reciben los desdichados le inducen a pensar que «esto es infierno o por lo menos purgatorio». Asistimos pues a un trastorno total de perspectiva: ya no es don Quijote quien habla de encantamiento sino su escudero que antes le contradecía:

Estas sí que son verdaderamente cosas encantadas y no las que mi amo dice. (p. 102)

Van a vivir ambos su primera y única aventura por el mar, persiguiendo en la capitana a un bergantín de corsarios de Argel, es decir de enemigos de la fe (p. 103). Nunca se habían enfrentado con una acción bélica de veras.

<sup>20</sup> Fiesta tradicional de moros y cristianos. Muchas poesías y canciones populares celebran la mañana de San Juan. En Cataluña son importantes *els focs de Sant Joan*.

Todos los acontecimientos relatados parecen verosímiles en el puerto de Barcelona y en aquella época y pueden relacionarse con hechos históricos<sup>21</sup>.

Don Quijote se declara listo para emprender nueva serie de aventuras, para libertar a don Gregorio, embarcándose para ir a «tierra de moros»:

Y que sería mejor que le pusiesen a él a Berbería con sus armas y caballo; que él le sacaría a pesar de toda la morisma, como había hecho don Gaiferos a su esposa Melisendra (p. 118).

Así la venida a Barcelona, que constituye ya una extensión del campo de aventuras, deja entrever la posibilidad de nuevo ensanche — ¿una tercera parte? — como era el caso de las más famosas novelas de caballerías, en particular del *Amadís de Gaula*, modelo de don Quijote<sup>22</sup>. De momento, va a quedarse en Barcelona donde no faltarán novedades.

### III - EN LA CAPITAL CATALANA

#### La Ciudad

La gran capital catalana, entre los numerosos sitios del argumento, es la única ciudad. Es la Ciudad por antonomasia y representa la aglomeración importante en oposición al campo con sus ventas, mesones, aldeas, lugares y pueblos. El campo es el centro natural del caballero andante:

ser costumbre de los caballeros andantes dormir por los campos y florestas antes que en los poblados, aunque fuese debajo de dorados techos (II, XIX, p. 101)

Cuando don Quijote se vió en campaña rasa, libre y desembarazado de los requiebros de Altisidora, le pareció que estaba en su centro, y que los espíritus se le renovaban para proseguir de nuevo el asunto de sus caballerías (II, LVIII, p. 267).

Así, en Barcelona, don Quijote está fuera de su centro.

Se caracteriza la ciudad por la presencia activa y abrumadora de la muchedumbre. Nunca don Quijote y Sancho habían sido rodeados y agobiados por tanta gente. De mañana salen de la ciudad «infinitos caballeros» (p. 51) ... «comenzaron a hacer un revuelto caracol al derredor de don Quijote» (p. 61).

<sup>21</sup> Cf. Martín de Riquer, *op. cit.*, pp. 46-53; «En resolución, el episodio marinerio narrado en el capítulo LXIII de la segunda parte del *Quijote* refleja con gran exactitud y con pormenores muy significativos lo que ocurría o podía ocurrir en Barcelona desde mayo de 1609 y más concretamente en 1614...» (pp. 52-53).

<sup>22</sup> I, XXV, t. II, p. 252: «Ya te he dicho — respondió don Quijote — que quiero imitar a Amadís». Amadís, «el doncel del mar» navegó por varios mares y sus aventuras se extienden a diferentes países.

Por primera vez van a ser las víctimas de un sinnúmero de muchachos que son más malos que el malo» (p. 60), con sus crueles travesuras desde la entrada de la ciudad. Irán multiplicándose vertiginosamente, como sólo es posible en una grande población: «se encerraron entre otros mil que los seguían» (p. 61). Serán humorísticamente evaluados con esta dichosa homofonía «muchos muchachos» (p. 127). La persecución llega a tal extremo que don Quijote — por primera vez caballero sin caballo — se pasea a pie por la ciudad «temiendo que si iba a caballo le habían de perseguir los muchachos» (p. 86)<sup>23</sup>.

Don Quijote será convertido en objeto de divertimento en una presentación burlesca urdida por don Antonio Moreno<sup>24</sup> y en que aparecen a las claras los elementos esenciales de la Ciudad, con vocablos del campo temático de vocabulario ciudadano:

a un balcón que salía una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes, y de los muchachos, que como a mona le miraban. (pp. 63-64)

Se organiza a su intención un *sarau* y — cosa nunca vista — bailará «no nada ligero», hasta sentarse en el suelo «molido y quebrantado de tan bailador ejercicio» (p. 76)

Don Quijote y Sancho aparecen extraños a este ambiente urbano.

#### La ciudad de la imprenta

Barcelona, centro importante de edición, en el siglo XVII, ofrece a don Quijote la única ocasión de su vida de visitar una imprenta, de ver cómo se componen y elaboran estos libros que tuvieron suma importancia en su existencia:

porque hasta entonces no había visto imprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. (p. 86)

<sup>23</sup> Cf. Cervantes, *El Licenciado Vidriera, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1940, p. 1131b: (En Salamanca) «Cercáronle luego los muchachos ... Los muchachos, que son la más traviesa generación del mundo ...

— Qué me queréis muchachos porfiados como moscas, sucios como chinches, atrevidos como pulgas?»

<sup>24</sup> Cf. Monique Joly, «Las burlas de Don Antonio. En torno a la estancia de Don Quijote en Barcelona», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989, Anthropos, 1991, II, pp. 71-81.

El episodio de la «Cabeza encantada» constituye, en el conjunto de la aventura catalana, una excepción, ya que, a diferencia de los demás sucesos, hubiera podido situarse en cualquier otro sitio. A no ser que se vea en su ingeniosa máquina y utilización una muestra del conocido espíritu industrial de los catalanes.

Ver «Historical materials for the study of the *Cabeza encantada* episode in *Don Quijote*, II, 62», *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 87-103. A. Close, «Fiestas palaciegas en la segunda parte del Quijote», *Actas del Segundo Coloquio*, *op. cit.*, pp. 475-484.

Es ocasión también de disertar sobre el valor de los libros y más particularmente de las traducciones.

Otra curiosa «casualidad», el impresor está corrigiendo las pruebas de la segunda parte del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*<sup>25</sup>, este mismo libro apócrifo que fue el motivo de su venida a Barcelona. Con esta original «mise en abyme» (la obra en la obra) Barcelona es, una vez más, integrada en la «realidad» profunda de la novela.

#### *El escenario de la última batalla.*

En la playa de Barcelona se situó la última batalla de don Quijote con el Caballero de la Blanca Luna-Sansón Carrasco. La playa que estaba entre la ciudad y el mar<sup>26</sup> ofrece a los dos caballeros un sitio ancho y libre propicio a la pelea:

don Quijote volvía las riendas a Rocinante para tomar del campo lo necesario !...! tornó a tomar otro poco más del campo, porque vió que su contrario hacia lo mismo. (p. 122)

Por primera vez vencido por otro «caballero», don Quijote en cumplimiento de las condiciones del desafío: un año sin buscar aventuras, sin echar mano a la espada, tendrá que regresar a su aldea. El título del Capítulo LXIV expresa perfectamente lo excepcional, en el conjunto de la obra, de este fatal combate que substituyó las tan anheladas justas:

Que trata de la aventura que más pesadumbre dió a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido (p. 116).

Al dejar a Barcelona, don Quijote, en una serie de exclamaciones, a lo épico modo, con tono solemne que no excluye lo patético, pone de manifiesto el papel determinante de esta playa de Barcelona en su universo caballeresco y en su mundo afectivo:

¡Aquí fué Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazañas; aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse! (p. 139).

<sup>25</sup> En el capítulo II, LIX, p. 22, don Quijote consulta el libro en la venta. El libro apareció con pie de imprenta de Tarragona, en 1614. En este capítulo LXII, p. 93, Cervantes declara que en la imprenta de Barcelona «estaban corrigiendo» dicho libro... Sobre esta «incongruencia cronológica», Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 37, declara: «Cervantes escribió los últimos capítulos de su *Quijote* obsesionado por el de Avellaneda.

<sup>26</sup> Sobre la disposición de los diferentes sitios de Barcelona recorridos por don Quijote, ver Martín de Riquer, *op. cit.* y particularmente la planta «La Barcelona cervantina», pp. 116-117.

La repetición anáforica (cinco veces) de *aquí* recalca la afirmación que todas estas desgracias definitivas se localizaron en Barcelona.

Termina la aventura catalana al desandar don Quijote y Sancho el camino, hacia su lugar de la Mancha. Pero existe un como «epílogo» a la aventura catalana que expresa el apego que don Quijote — y Cervantes — tenían a Barcelona. Cuando va a llegar a su aldea, en el antepenúltimo capítulo (LXXII), don Quijote recuerda, de manera inesperada:

me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos, y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza única. Y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, sólo por haberla visto. (pp. 231-232)

Confortado con estos recuerdos catalanes inolvidables, don Quijote que volverá a ser Alonso Quijano el Bueno, llegará a su casa para hacer su testamento y morir.

\* \*  
\*

Nuestro estudio ha puesto de manifiesto el número importante y la variedad de las novedades del episodio catalán del *Quijote*. Sólo Cataluña y Barcelona podían ofrecer conjuntamente la ocasión de tantos elementos originales. Correlativamente el vocabulario se enriquece de nuevos campos temáticos: con los bandoleros y la lengua catalana, la fiesta de San Juan, el mar, la playa, el puerto y las galeras, la ciudad, la imprenta... Con tantas cosas y palabras nuevas, se renueva y aviva el interés de la obra en su fase final.

El ensanche geográfico en la lejana Cataluña — «aquella tierra», «aquel reino», «aquella gente»<sup>27</sup> — aproxima, burlescamente, el caballero manchego a sus ilustres predecesores. Toda la esfera de la creación novelesca y la de los entes de ficción se hallan confrontadas e integradas a la realidad de Cataluña, con personajes históricos contemporáneos y peripecias que corresponden con hechos reales, y también la esfera del autor apócrifo frente al verdadero, ficción de realidad con realidad de ficción. Don Quijote vino a Cataluña «para sacar a las barbas del mundo» (p. 231) la mentira del autor apócrifo y Cervantes se aplica a demostrar, en el episodio catalán, que su héroe no es falso sino verdadero, arrojándolo a la realidad de Cataluña geográfica, étnica, lingüística, lo que confiere verosimilitud y crédito al episodio<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> El demostrativo *aquella* expresa el alejamiento: «en aquella tierra» (p. 38) y también una distancia psicológica: hablando de los bandoleros: «aquella buena gente le escardara y le mirara hasta lo que entre el cuerpo y la carne (Sancho) tuviera escondido» (p. 37).

<sup>28</sup> Significativo nos parece el título del capítulo LXVI, p. 55: «De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto».

Se admite generalmente que Cervantes vino a Barcelona<sup>29</sup>. Transpone, en varios pasos de su obra<sup>30</sup> y particularmente en la aventura catalana del *Quijote*, su conocimiento directo de Cataluña, sus recuerdos personales y sus sentimientos. La cortesía de los personajes, los vínculos de estima recíproca, el maravilloso espectáculo del amanecer sobre el Mediterráneo, la playa y el puerto glorificados la mañana de San Juan, van en el sentido de una idealización y traducen la admiración, la simpatía de Cervantes para Barcelona y su sitio, los catalanes y Cataluña.

<sup>29</sup> Citemos la conclusión de Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 119: «En el verano de 1610 nuestro gran escritor residió en Barcelona, y si lo hizo en la que los barceloneses llamamos la casa de Cervantes, no pudo disponer de mejor observatorio para lo que narró en *Las dos doncellas* y en los capítulos LXI a LXIV de la segunda parte del *Quijote*».

<sup>30</sup> En *Las dos doncellas*, Obras completas, p. 1218a: «Admiróles el hermoso sitio de la ciudad, y la estimaron por flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España, temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de la caballería, ejemplo de la lealtad y satisfacción de todo aquello que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo».

En *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, XII, p. 952, celebra Cervantes la hospitalidad y las virtudes de los catalanes: «Los cortesés catalanes, gente enojada, terrible y pacífica, suave; gente que con facilidad da la vida por la honra, y por defenderlas entrambas se adelantan a sí mismos, que es como adelantarse a todas las naciones del mundo, visitaron y regalaron todo lo posible a la señora Ambrosia Agustina...».

## V

NOVELAS EJEMPLARES, LOS PARATEXTOS Y LA GITANILLA:  
CUESTIONES EDITIONICAS

### Novelas Ejemplares

Las novelas Ejemplares, en el que los estudiosos han número de las — en calidad, innumerables — «novelas» añadidas plantadas por las Novelas y las soluciones a ellas propuestas por los sucesivos responsables de las mismas. Digo «novelas», pero — como se verá — a menudo se trata de la falta de ellas. El trabajo de la falta de planteamiento de tales cuestiones por parte de estudiosos que solían suponer profundamente micromachos en las mismas.

A propósito de la historia de las Novelas, puedo repetir aquí lo que ya he escrito en cuanto yo mismo escribía en 1977 acerca de la del *Persiles*, a la misma calidad de la ed. *princeps*, un exponente típico de la época (tal irremparablemente plagado de erratas o gajapuz ni por completo libre de ellas) [explica en buena parte el hecho, a primera vista increíble, de que hasta hoy no se pueda hablar de una edición verdaderamente crítica del libro más importante (sin duda tras el *Quijote* y... el propio *Persiles*) del máximo escritor en lengua castellana]. Puesto que la *princeps* presenta una lección relativamente correcta, tal como las ediciones del filólogo no se consiguen imaginar propuestas de particular lucimiento pero, en cambio, conllevan un riesgo no indiferente, dada la categoría del texto. Así las cosas, cabe decir «justificar» que *Los NEJ* (ya en) quedan después de siglos en manos de personas a veces dotadas de perspicacia y claridad (en el caso, por ejemplo, de Sánchez, responsable de la ed. de Madrid, 1733), pero con mucha mayor frecuencia, por desgracia, de una preparación para la tarea que tan extraordinaria comprendiendo (baste recordar a quien se encarga de supervisar la edición 2ª de Juan de la Cuesta en 1619, durante mucho tiempo de su vida nada menos que el propio Miguel de Cervantes)]. Los resultados están a la vista, más que

Desde ahora...  
Dr. Carlos Riquier, Para la edición crítica del *Persiles*, *Bibliografía, apuntes y notas*, Madrid, Castalia, 1977, p. 110.

Dr. J. Mall, «Novelas Ejemplares», 1934 (en *Los Trabajos de Cervantes*, III, 1194).

Dr. J. Mall, «Novelas Ejemplares», 1934 (en *Los Trabajos de Cervantes*, III, 1194).

Se admite generalmente que Cervantes vino a Barcelona... Transpone, en estas cosas de su obra... y particularmente en la aventura catalana del Quijote... su conocimiento directo de Cataluña, sus recuerdos de su infancia y sus sentimientos... La cortesía de los personajes, los valores de la vida... el maravilloso espectáculo del amanecer... la playa y ayala la... **V**uelto glorificados la mañana de... la realización y traduce la admiración... Cervantes para Barcelona y su sitio, los catalanes...

### Novelas Ejemplares

Quieren la conclusión de Martín de Riquer, op. cit., p. 119: «En el verano de 1600... Cervantes, no podía disponer de mejor observatorio para lo que narró en Las dos doncellas y en los capítulos LXI a LXIV de la segunda parte del Quijote... En Las dos doncellas, Obras completas, p. 1218a: «Admiróles el hermoso sitio de... la estimación por ser de las bellas ciudades del mundo, honra de España, ventura y reposo de los circunvecinos y apartadas enemigos, regalo y delicia de sus moradores... ejemplo de la lealtad y satisfacción... que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir...»... **L**as doncellas de Persiles y Sigismundo, III, XII, p. 952, celebra Cervantes la hospitalidad de los catalanes: «Los catalanes, gente enojada, terrible y... que con facilidad da la vida por la honra, y por defenderla en combates... que es como adelantarse a todas las naciones del mundo, visto... a la señora Ambrosia Agustina...»

debe... en la edición de la primera... con estas... con frecuencia... un punto... **C**ARLOS ROMERO MUÑOZ

### NOVELAS EJEMPLARES. LOS PARATEXTOS Y LA GITANILLA: CUESTIONES ECDÓTICAS

Las páginas que siguen constituyen tan sólo la «primera entrega» de un largo trabajo, en el que iré considerando buen número de las — en realidad, innumerables — «cuestiones ecdóticas» planteadas por las *Novelas* y las soluciones a ellas propuestas por los sucesivos responsables de las mismas. Digo soluciones, pero — como se verá — a menudo más bien se trata de la falta de ellas. E incluso de la falta de planteamiento de tales cuestiones por parte de estudiosos que cabría suponer profundamente interesados en las mismas.

A propósito de la historia de las *Novelas*<sup>1</sup>, puedo repetir aquí, *mutatis mutandis*, cuanto yo mismo escribía en 1977 acerca de la del *Persiles*<sup>2</sup>: «La misma calidad de la ed. princeps, un exponente típico de la época (ni irreparablemente plagado de erratas o gazapos ni por completo libre de insidias) [explica en buena parte] el hecho, a primera vista increíble, de que hasta hoy no se pueda hablar de una edición verdaderamente crítica del libro más importante (sin duda tras el *Quijote* [y... el propio *Persiles*]) del máximo escritor en lengua castellana. Puesto que la princeps presenta una lección relativamente correcta, las intervenciones del filólogo no se consiguen imaginar prometedoras de particular lucimiento pero, en cambio, conllevan un riesgo no indiferente, dada la categoría del texto. Así las cosas, cabe incluso 'justificar' que [las NE] haya[n] quedado durante siglos en manos de personas a veces dotadas de perspicacia y cultura (es el caso, por ejemplo, de Sancha, responsable de la ed. de Madrid, [1783]), pero, con mucha mayor frecuencia, por desgracia, desprovistas de la suficiente preparación para la tarea que tan animosamente emprendían (baste recordar a [quien se encargó de supervisar la sedicente 2ª de Juan de la Cuesta, en 1614, durante mucho tiempo considerado nada menos que el propio Miguel de Cervantes])<sup>3</sup>. Los resultados están a la vista: más que

<sup>1</sup> Desde ahora, *NE*.  
<sup>2</sup> Cfr. Carlos Romero, *Para la edición crítica del 'Persiles'* (Bibliografía, aparato y notas), Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1977, pp. 9-10.  
<sup>3</sup> Cfr. J. Moll, «Novelas ejemplares, Madrid, 1614 (*Anales Cervantinos*, XX [1982], pp. 125-133: ahora reimpresso en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español*

'depurada', la lección de la *princeps* ha sido 'actualizada', corregida, casi siempre, con el más superficial de los criterios. A una 'enmienda' — con frecuencia, a una banalización — de este tipo se viene a añadir muy pronto otra, y luego otra. Así se llega a las eds. de dos literatos famosos (la de Aribau — Madrid, 1846 — y la de Rosell — Madrid, 1863-64), con las que podemos afirmar que se alcanza el límite de esta tendencia 'perfeccionista'. La reacción, inevitable, tarda en llegar, pero llega, al fin, representada por Schevill y Bonilla, quienes, en 19[22-24], vuelven de manera programática a la *princeps*<sup>4</sup>. El propósito es, en sí, digno de todo elogio. Su realización, sin embargo, se presta no pocas veces a la censura, ora por la sumisión ciega a la lección de 161[7], que induce a los editores a rechazar más de una plausible enmienda de los precedentes, ora por la sorprendente — y contradictoria — aceptación de otras muy discutibles, cuando no rechazables de plano. Ninguna novedad cabe registrar hasta...» Pero aquí conviene cerrar la autocita y comenzar a hablar de las eds. de las NE aparecidas a partir de — digamos — 1980.

De la declaración de criterios de H. Sieber (1980) importa poner en evidencia el manejo de la *princeps*, siquiera a través del facsímil<sup>5</sup>; la prudente (ya, punto menos que inevitable) alusión al estudio de R.M. Flores<sup>6</sup>, y la relativa a las notas, propias<sup>7</sup> y ajenas, éstas últimas utilizadas generosamente, aunque no siempre recordando el nombre del autor<sup>8</sup> (como en cambio resulta *imprescindible* hacer en todo caso, porque son propiedad, incluso legal, de éste).

J.B. Avalle-Arce (1982), tras atribuir al estudio de R.M. Flores una

de los siglos XVI al XVIII, Madrid, Instrumenta Bibliologica, 1994, pp. 29-40) y «De nuevo sobre *Novelas ejemplares*, Madrid, 1614» (en el vol. cit., pp. 41-44).

<sup>4</sup> A propósito de esa «vuelta», es de decisiva importancia la publicación, entre 1917 y 1923, por parte de la Real Academia Española, de los facsímiles de todas las eds. *princeps* cervantinas. Hasta esa fecha, como bien recuerda F. Luttikhuisen (cfr. inf.), refiriéndose sólo a las NE (pero sus afirmaciones son legítimamente extensibles, con la debida prudencia, al resto de las producciones de nuestro autor) lo normal es que el responsable de la última edición recurra, sin particulares quebraderos de cabeza, a la precedente o bien (pero resulta más raro) que elija como guía una de la(s) antigua(s) a que más o menos casualmente tiene acceso.

<sup>5</sup> A propósito de facsímiles: con mucha — demasiada — frecuencia no son del todo fiables, porque, más que la reproducción absolutamente fiel de un *ejemplar* determinado (por supuesto, bien descrito), pueden consistir en el «ensamblaje» de segmentos de varios, no siempre indicados al lector, y — menos aún — los lugares en que esas auténticas «composiciones fotográficas» han tenido lugar. En alguna ocasión (que no hay por qué indicar ahora), los resultados pueden llegar a ser incluso exhilarantes.

<sup>6</sup> *The Compositors of the First and Second Madrid Edition of «Don Quijote»* (Londres, The Modern Humanities Research Association, 1975).

<sup>7</sup> «Esta edición va acompañada de notas sintácticas, lexicográficas, semánticas e históricas; algunas no son más que textos literarios de la época que ofrecen otros contextos comparativos; otras son notas aclaratorias de otros editores, o referencias a estudios críticos y ediciones en los cuales encuentra el lector más datos, detalles y análisis» (p. 32).

<sup>8</sup> Se trata, sobre todo, de F. Rodríguez Marín, N. Alonso Cortés y A.G. de Amezúa. «Es seguro que les debo a ellos más referencias que pongo». (*Ibid.*)

novedad que, si bien se mira, no tiene en terminos absolutos<sup>9</sup>, afirma: «Una vez que hemos superado ese complejo filológico (...) se cae de su peso que urge presentar al lector una edición que represente a la *princeps* en sus mayores líneas, sin aferrarse a ella en nada de lo que tenga que ver con los detalles. (...) La modernizo, a ultranza y a sabiendas, para que el aficionado lea el texto con las mismas facilidades, hoy día, que tuvieron los lectores de 1613»<sup>10</sup>. De todos modos, queda claro que «la edición que modernizo es la príncipe de Madrid, Juan de la Cuesta, 1613». Nada nos dice Avalle-Arce del carácter de las notas, que son muy personales e interesantes en algunas ocasiones y sencillamente «consabidas» (o «mostrencas») en su mayoría.

L. García Lorenzo y C. Meléndez Onrubia (1986)<sup>11</sup> no consideran oportuno indicar el método seguido, en cuanto se refiere al texto ni a las notas (éstas, pocas y — ya — absolutamente obvias).

F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (1993), con toda probabilidad reaccionando al desolador pirronismo de Avalle Arce (cuyas consecuencias no han dejado — ni dejarán, por algún tiempo — de notarse en este específico campo), insisten en el extremo de fidelidad posible a la *princeps*, por medio del facsímil: «Con ese objetivo, nos limitamos a reflejar taxativamente las lecuras del original, dejando constancia, en nota, de cualquier cambio operado sobre el mismo»<sup>12</sup>. Por lo que se refiere a las notas, se limitan «a aclarar, recurriendo a los diccionarios más autorizados, el significado concreto de cada uno de los términos con sentido oscuro para el lector contemporáneo»<sup>13</sup>.

J. Rodríguez Luis (1985: yo no he conocido su ed. hasta la reimpresión de 1994) declara seguir la lección de Schevill y Bonilla, «pero a veces adopto, especialmente en cuanto a la puntuación, la solución de la edición Avalle-Arce, que he tenido siempre delante, lo mismo que la edición facsímil de la príncipe —, o bien sigo mi propio criterio»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> «Las brillantes contribuciones de R.M. Flores al estudio textual de la obra cervantina han demostrado amplia y sólidamente que al leer el texto de las ediciones príncipes no hacemos más que leer las idiosincrasias de impresores y cajistas. (...) Todos los textos impresos originales constituyen afeamientos de mayor o menor monta sobre unos originales desaparecidos. En consecuencia, constituye casi una pedertería reproducir, con mayor o menor fidelidad, el texto de la edición príncipe. Todas las peculiaridades textuales deben ser atribuidas al cajista de turno. En este sentido yo he pecado como el que más, y con estas líneas va mi firme propósito de enmienda» (vol. I, p. 47). Pero a las mismas conclusiones había llegado más de medio siglo antes — por vías, eso sí, mucho menos sistemáticas, aunque no por ello menos persuasivas — un Rodríguez Marín (cfr., p. ej. su ed. de *El Diablo Cojuelo*, de L. Vélez de Guevara: Madrid, La Lectura, 1918, pp. xxxix-xl).

<sup>10</sup> I, 48.

<sup>11</sup> O, mejor dicho, sólo la última, explícitamente indicada en la portada como la responsable de las notas y — cabe pensar — del texto.

<sup>12</sup> Vol. I, p. 61.

<sup>13</sup> I, 62.

<sup>14</sup> «Al decidir entre la forma antigua la moderna de una palabra (por ejemplo, *recibir* o *recibir*, *efeto* o *efecto*) me he solido guiar por lo que hace generalmente la edición de 1614; no porque ésta represente una revisión del texto por Cervantes ni mucho menos,



La investigación en que se apoyan notas y glosario tiene muy poco de original, pues se basa en su totalidad en ediciones anteriores, en particular en S[chevill] y B[onilla]<sup>15</sup>.

F. Luttikhuisen (1994) propone el texto del ejemplar de la *princeps* conservado en la Biblioteca Bonsoms, en el que se detecta «una veintena de variantes (consistentes, en su mayor parte, en correcciones de erratas)<sup>16</sup> y da un útil *stemma* de toda la tradición de las NE<sup>17</sup>. Poco — poquísimo — nuevo dicen las notas, aunque no falte alguna «en principio» interesante. (Más adelante se verá por qué me expreso de ese modo).

En fin, Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1994), reeditan, con algunos cambios, su trabajo del año anterior. Los criterios siguen siendo los mismos, aunque el nuevo contexto (unas *Obras completas*, en tres volúmenes, de Cervantes)<sup>18</sup>, les haya permitido ahora expresarlos de manera mucho más articulada<sup>19</sup>.

Examino a continuación 14 pasajes de los *paratextos* (no sólo autoriales)<sup>20</sup> de las NE y 27 de *La gitanilla*. En ellos he procurado demostrar tanto la conveniencia de volver a la lección de la *princeps* como la de introducir algunas enmiendas, recuperadas de otro(s) editor(es) precedente(s) o formuladas aquí por vez primera. Insisto en la cuestión de los acentos gráficos; no renuncio a aquilatar la pertinencia (...o menos) de ciertas notas al texto presentes en las más recientes eds. y, en fin, me permito ofrecer algunas nuevas, que me han parecido útiles, si ya no absolutamente «imprescindibles».

pues, como se ha probado, los textos cervantinos, unas vez entregados al impresor, quedaban sometidos al arbitrio de los cajistas, sino porque ello indica que la forma más moderna estaba ya en uso» (pp. 51-52).

<sup>15</sup> P. 52.

<sup>16</sup> P. xx.

<sup>17</sup> P. xxx, pero cfr. también xxiv-xxviii.

<sup>18</sup> Publicadas en Alcalá de Henares, por el Centro de Estudios Cervantinos. El vol. I (1993) contiene el *Quijote*; el II (1994), la *Galatea*, las *NE* y el *Persiles*; en el tercero, aún no editado, irá el resto de la producción de nuestro autor.

<sup>19</sup> Cfr. *OC*, I, xcvi-ci. Donde declaran: «Como — a decir verdad — tanta grandeza espanta, sólo pretendemos (y nos conformamos con) llevar a cabo una edición "correcta" y "fidedigna" de la obra entera de Cervantes, a la cual sólo le convendrá el apelativo de actual: ni crítica, ni científica, ni — en ningún caso — definitiva» (p. xciv). Porque «en ausencia de manuscritos originales de Cervantes, de las ediciones principes conservadas a aquéllos no hay más camino que la reconstrucción hipotética (enmendando erratas, supliendo términos, sistematizando la puntuación, etc.), siempre presidida por la incertidumbre y amenazada por el más absoluto relativismo. (...) Flores, sin duda, ha elegido, y aun abierto, el camino más responsable y con mayores garantías, logrando establecer conclusiones indiscutibles, pero las correcciones que propone para el *Quijote* [en su ed. de Vancouver, University of British Columbia Press, 1988] no rebasan — de nuevo — el terreno resbaladizo de la simple conjetura, por más que bien fundamentada; muchas de ellas, incluso, coinciden con las que se venían haciendo desde siempre, y algunas resultan claramente discutibles o inaceptables» (p. xcvi).

<sup>20</sup> Tratados con un escrúpulo que a más de un lector resultará incluso excesivo. No me preocupé demasiado. «O somo o no somos; o estamos o no estamos», como, en famosa ocasión, recordaba Lope de Vega.

Doy siempre, como punto de partida, el texto de la *princeps*, tal y como en ella aparece, incluidos acentos (o falta de acentos), puntuación, etc.

Puesto que la «segunda entrega» del presente trabajo ha visto ya la luz<sup>21</sup> y en él no he podido tener en cuenta las lecciones (y las notas) de algún modo dignas de discusión en las eds. de Rodríguez Luis, Luttikhuisen y Sevilla Arroyo-Rey Hazas<sup>2</sup>, me he permitido presentar un breve apéndice con mis comentarios a 5 de los 25 pasajes a su tiempo por mí mismo examinados.

#### SIGLAS DE LAS EDICIONES CONSULTADAS

- 1613** = Ed. *princeps*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613  
**S** = Aparentemente, Madrid, Juan de la Cuesta, 1614 (en realidad, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano)  
**P** = Pamplona, Nicolás de Assiayn, 1614  
**B** = Bruselas, Roger Velpio y Huberto Antonio, 1614  
**Mi** = Milán, s.i. («a costa de J.B. Bidelo»), 1615  
**M2** = Madrid, Juan de la Cuesta, 1617  
**L** = Lisboa, Antonio Alvarez, 1617  
**M3** = Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622  
**Sa** = Madrid, A. de Sancha, 1783  
**A** = Madrid, BAE, n. 1, ed. de B.C. Aribau, 1846  
**R** = Madrid, OC, vols. VII-VIII, Rivadeneyra, ed. de C. Rosell, 1863-1864  
**RM** = Madrid, La Lectura, 1914 (vol. I).  
**S-B** = Madrid, Gráficas Reunidas, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, 1922  
**VP** = Madrid, Aguilar, ed. de A. Valbuena Prat, 1943 (manejo la reimpresión de 1956)  
**AF** = Barcelona, Bruguera, ed. de J. Alcina Franch, 1969 (manejo la reimpresión de 1974)  
**BG** = Madrid, Editora Nacional, ed. de M. Baquero Goyanes, 1976  
**Si** = Madrid, Cátedra, ed. de H. Sieber, 1980  
**AA** = Madrid, Castalia, ed. de J.B. Avallé Arce, 1982  
**GL-MO** = Madrid, Espasa-Calpe, ed. de L. García Lorenzo y C. Menéndez Onrubia, 1986  
**SA-RH1** = Madrid, Espasa-Calpe, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, 1993  
**RL** = Madrid, Taurus, ed. de J. Rodríguez-Luis, 1985 (manejo la reedición de 1994)

<sup>21</sup> Cfr. C. Romero, «El amante liberal: cuestiones ecdóticas» (*Rassegna Iberistica*, 51 [1995], pp. 3-17).

- Lu** = Barcelona, Planeta, introd. de A. Blecua, ed. de F. Luttikhuisen, 1994
- SA-RH2** = OC, vol. II (contiene la *Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, ed. Arroyo y A. Rey Hazas, 1994

## OTRA SIGLAS EMPLEADAS

- BAE** = *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1854-1877. (Después, Madrid, Editorial Atlas).
- Corominas** = Cfr. inf. DCELC.
- Covar.** = Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611 (Es ampliación de la ed. de 1606).
- DA** = *Diccionario de la Lengua Castellana (...) compuesto por la Real Academia Española*. Más conocido como *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.
- DCELC** = Joan Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos (y Berna, A. Franke), 1955-1957, 4 vols.
- DRAE** = *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª ed., Madrid, 1992.
- TL** = Samuel Gili Gaya, *Tesoro Lexicográfico*, Tomo I (y único), Madrid, C.S.I.C., 1950.
- VC** = Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española, 1972.
- VLV** = Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1971 (3 vols).

## PARATEXTOS

## Aprobación de Fray Juan Bautista [Capataz]

1. ...y supuesto que es sentencia llana del Angelico Doctor santo Thomas, que la Eutropelia es virtud, la que consiste en vn entretenimiento honesto, juzgo, que la verdadera Eutropelia está en estas nouelas, porque...

Los eds. modernos escriben todos *eutropelia* (leve pero difundidísima deformación del original *eutrapelia*). El DA trae ya *eutrapelia*. Yo no dudo en proponer *eutropelia*, con acento a la griega. Esta es, en efecto, la única forma que explica la consolidación, precisamente en

el siglo XVII, de otra, con aféresis (*tropelta*), perfectamente viva aún hoy, si bien con un significado no poco diferente del originario<sup>22</sup>.

2. ...y auisa â las republicas de los daños, que de algunos vicios se siguen, con otras muchas comodidades...

Lu anota: «Cosas agradables». Mejor me parece entender, con el DA, 'interés(es), provecho(s), utilidad(es)'.

## Aprobación de Fray Diego de Hortigosa

3. ...Por Comission de vuestra Alteza he visto el libro intitulado: Nouelas exemplares de Miguel de Ceruantes Saavedra...

Habría convenido aclarar que *Alteza* es el tratamiento «que se da al Consejo, en quanto representante de la persona real» (*Covar.*). Es decir, a aquellos «señores del Consejo de su Magestad» aludidos por el doctor Cetina en su propia *aprobación*, impresa líneas antes que la de Fray Diego. Cuando no se aclara de qué Consejo se trata — o se lo llama «de su Magestad» o «Real» — ha de entenderse el más importante de todos: el de Castilla.

## Aprobación de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo

4. Por Comission de los señores del Supremo Consejo de Aragon vi vn libro intitulado: Nouelas exemplares de honestissimo entretenimiento...

Es aconsejable extender la cursiva con que se suele destacar *Nouelas exemplares a de honestissimo entretenimiento* y (o al menos) indicar en nota que éste parece ser (yo creo que con toda evidencia lo es) el título completo de la colección cervantina, tal vez a partir de la versión castellana de la de las novelas de Straparola<sup>23</sup>. No se puede negar que ni Fray Juan Bautista, ni el Doctor Cetina, ni Fray Diego de Hortigosa citan en sus respectivas *aprobaciones* estas tres palabras<sup>24</sup>, pero lo que podríamos llamar «título por extenso» aparece no sólo en este documento de Salas Barbadillo (fechado en agosto de 1613) sino también en otros dos, rigidamente burocráticos: el *privilegio* de Castilla (fechado en noviembre de 1612) y el de Aragón (fechado en julio de

<sup>22</sup> Cfr. DCELC, a.v. *tropelta*.

<sup>23</sup> Cfr. la *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Traduzida por Francisco Truchado (Baeza, Juan Baptista de Montoya, 1581: con «aprobación», por cierto, de Juan López de Hoyos — maestro un tiempo del propio Cervantes —, quien declara haber visto «agora doze años» — es decir, en 1569 —, también para aprobarla, la *Primera parte*, de la que no conozco ejemplares). La publicación en sendos volúmenes de ambas, precisamente en 1612 (Pamplona, Nicolás de Assiayn) pudo tener en cambio un efecto «disuasivo» en nuestro autor (cfr. nota núm. 25).

<sup>24</sup> Si bien se puede sostener que *toda* la de Fray Juan Bautista constituye una *amplificatio* de las mismas, mediante el recurso al concepto de *eutrapelta* o *eutropelta*.

1613). (Cfr. los núms. 6 y 7). Ni se trata, desde luego, de una invención mía: hace mucho que ilustró esta fundadísima hipótesis A.G. de Amezúa<sup>25</sup>, más tarde seguido, entre otros que ahora no tengo presentes, por B.W. Wardropper<sup>26</sup> y A. Blecua<sup>27</sup>.

5. ...y no solo hallo en el cosa escrita en ofensa de la religion Christiana, y perjuizio de las buenas costumbres, antes bien confirma el dueño desta obra la justa estimacion que en España, y fuera della se haze de su claro ingenio...

**S**, ...no sólo no hallo...; **S-B, Si, AA, GL-MO, SA-RH1, RL, SA-RH2**, ...no sólo [no] hallo...

**Lu** es el único ed. moderno que conserva la lección de **1613**, indicando en nota: «No hallo, se entiende». Tiene razón, pero lo ilustra de manera muy poco persuasiva. En realidad, la interpolación del segundo *no* es absolutamente gratuita. En el *Persiles* (libro III, cap. 9: fol. 154 v.) leemos: «Bien quisiera el anciano Villaseñor que todo esto se añadiera al lienço, pero todos fueron del parecer que no solamente se añadiesse, sino que aun lo pintado se borrasse». No se trata de una simplificación exclusivamente cervantina. Lope de Vega la usa, p. ej., en *El amigo hasta la muerte*<sup>28</sup> y Calderón, p. ej., en *De una causa dos efectos*<sup>29</sup>, y *La exaltación de la Cruz*<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. Cervantes, *creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1953, vol. I, pp. 557-558). «... al pasar el borrador original a la imprenta, el título se altera y se reduce. (...) ¿A qué obedeció este cambio? (...) ¿Creyó acaso que el estupro de *La fuerza de la sangre*, el adulterio consumado o no de *El celoso extremeño*, las deshonestidades del *Coloquio* o las caídas de *Las dos doncellas* desdecían de este título de *honestísimo entretenimiento*? ¿Lo hizo acaso para no coincidir con la traducción castellana de las novelas del Caravaggio que también se rotularon así? [Amezúa indica en nota sólo la edición de Pamplona, 1612] (...) ¿O el cambio y supresión debióse al editor Francisco de Robles, deseoso de que el libro no apareciese como excesivamente timorato, facilitando así su venta?»

<sup>26</sup> En *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 25 a 30 de agosto de 1980). Roma, Bulzoni, 1982, p. 165.

<sup>27</sup> En Cervantes, *NE*, Barcelona, Planeta, 1994 (cfr. inf.), p. ix. **AA** (I, 55) escribe, por su parte: «Pero no le busquemos los tres pies al gato, y recordemos que los primeros juicios críticos de nuestra edad dorada son los preliminares de la censura. (...) Lo que los censores de las [NE] destacan en ellas son la "eutrapelia" (aprobación de fray Juan Bautista), "la fecundidad del ingenio de su autor" (aprobación de fray Diego de Hortigosa), y por último se declara taxativamente ser "el dicho libro de las [NE] de honestísimo entretenimiento" (privilegio de Aragón)». Sólo que, con toda evidencia, estas últimas palabras no constituyen un juicio del libro sino su titulación, en el manuscrito presentado a la autoridad competente.

<sup>28</sup> Acto I (en la *Onzena Parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618): «— Don Bernardo, si un hombre, y hombre noble, tuviese un gran amigo, sería justo/ que le encubriese algún secreto? — ¿Cómo?/ No sólo amigo entonces le llamara/ pero enemigo, y más que mi enemigo,/ pues lo es mayor quien es fingido amigo».

<sup>29</sup> Jornada II (en la *Verdadera Quinta Parte...*, Madrid, Francisco Sanz, 1694): «... yo, viendo/ cuán poco gustas de hallarte/ en aquestas cosas, vengo/ a avisarte de que aquí/ no estés, porque en el empeño/ de ir no te pongan, si acaso/ llegan a verte. — Marcelo/ no sólo de ellos huiré,/ mas saldré a verme con ellos...»

<sup>30</sup> Jornada III (en la *Séptima Parte*, Madrid, Francisco Sanz, 1683): «— No sólo el que os ha llamado/ quiere que que uno y otro muera,/ mas daros la vida espera».

Privilegio de Castilla

6. *Por quanto por parte de vos Miguel de Ceruantes Saauedra nos fue hecha relacion, que auiaades compuesto un libro intitulado: Nouelas exemplares, de honestissimo entretenimiento, donde se mostraua la alteza, y fecundidad de la lengua Castellana...*

Cfr. núm. 4.

Privilegio de Aragón

7. *Por quanto por parte de vos Miguel de Ceruantes Saauedra, nos ha sido hecha relacion, que con vuestra industria, y trabajo aveys compuesto vn libro intitulado Nouelas exemplares, de honestissimo entretenimiento, el qual es muy vtil, y prouechoso...*

Cfr. núms. 4 y 6.

8. ...mandando con el mismo tenor de las presentes à qualesquier Lugartenientes, Capitanes Generales, Regentes la Cancellaria, Regente el oficio, Portants vezes de nuestro General Governador, Alguaziles, Vergueros, Porteros, y otros qualesquier oficiales, y ministros nuestros, mayores, y menores en los dichos Reynos, y Señorios constituydos, o constituyderos, y à sus Lugartenientes y Regentes los dichos oficios...

**S-B, Si, AA, GL-MO, SA-RH1 y RL**, ...por tant[as] veces... **Lu** vuelve a la lección de **1613** y comenta: «A su vez porteros accidentales». **SA-RH2** tienen en cuenta la restitución de **LU**, y hasta su no muy satisfactoria nota<sup>31</sup>.

La «enmienda» de **S-B**, pasivamente aceptada durante más de setenta años, es, a su vez (o al menos parece serlo, como veremos) el resultado de la asunción por los dos estudiosos de una forma documentada en algún libro del siglo XVII, pero a no dudar errada.

Hay que decir, de todos modos, que el error puede tener una objetiva disculpa en la misma variedad de formas con que el término origi-

<sup>31</sup> El *DA* define el *portanvezes* (sic): «El Teniente o vicario de otro, que tiene sus veces. Es voz usada en Aragón». Pero no se olvide que cuando se publica esta gran obra estamos ya en régimen «de nueva planta». Antes, el *Portant vezes* había sido algo — bastante — más. *General Governador* quería decir 'representante del rey en el conjunto de los estados de la Corona de Aragón'. El título estaba vinculado en la persona del primogénito o supuesto heredero. En el siglo XVII el cargo no existe ya más que en el papel, puesto que los Lugartenientes o Virreyes han asumido en esta época todos los poderes del mismo. Los *Portantsvezes* (o *Portantsveus*, en catalán), en número de 20 en toda la Corona, eran los representantes de aquella autoridad originariamente única. Con frecuencia se los llamó a ellos mismos *Gobernadores*. (Cfr. J. Reglà, *Els Virreis de Catalunya*, Barcelona, Ed. Vicens-Vives, 1956: en la 4ª ed., 1ª rempr., p. 41).

nal aparece registrado en los *Privilegios de Aragón* reproducidos por exenxo (no ya en *Suma*) en libros publicados, no sólo en los reinos de aquella Corona sino también en los del resto de la Monarquía Hispánica, con ese «prudente» documento preliminar, que garantizaba al autor contra ediciones piratas en ciudades de tan intensa actividad tipográfica como Barcelona, Valencia y Zaragoza.

*Portantes vezes* consta, p. ej., en los *privilegios de Aragón* obtenidos para la *Propaladia*, de Bartolomé de Torres Naharro (ed. de Madrid, 1573); el *Memorial de la vida Christiana*, de Fray Luis de Granada (Salamanca, 1573); las *Obras de Cristóbal de Castillejo* (ed. de Madrid, 1573); el *Despertador*, de Juan de Valverde Arrieta (M., 1581) y *El Viage entretenido*, de Agustín de Rojas (M., 1603).

*Portantis vezes*, en las *Varias poesías*, de Fernando de Acuña (Madrid, 1591); la *Primera, segunda y tercera parte de la Araucana*, de Alonso de Ercilla (M., 1595) y las *Rimas sacras*, de Lope de Vega (M., 1614).

*Portantvezes* (es decir, la forma singular del título del funcionario), en la *Primera parte de las postrimerías del hombre*, de Fray Pedro de Oña (Madrid, 1603); *El cavallero puntual*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (M., 1614); *Los amantes de Teruel*, de Juan Yagües de Salas (Valencia, 1616); la *Reducción de las letras*, de Juan Pablo Bonet (M., 1620) y las *Rimas de Lupercio y el Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1634).

Justo es decir — de nuevo — que *por tantas vezes* ocurre en algún que otro libro impreso en Madrid (como, p. ej., la *Microsomía* de Marco Antonio de Camos, 1595). De cualquier modo, se hace algo duro de creer que **S-B** (y cuantos los siguen) hayan ido a autorizar su elección (de manera, por otra parte, siempre tácita) precisamente en textos como éste, plagado de erratas y, todo sumado y ponderado, testimonio más de la excepción que de la norma.

9. ...que la presente nuestra licencia y prohibicion, y todo lo en ella contenido, os tengan guardar, tener, guardar, y cumplir hagan, sin contradiccion alguna, y no permitan, ni den lugar a que sea hecho lo contrario en manera alguna...

Ningún ed. moderno interviene, ni siquiera en la puntuación — que, a partir de **S-B**, «se fija» en ...os tengan guardar, tener, guardar y cumplir hagan... Pero en el pasaje se ha deslizado un error, que con vendrá subsanar, leyendo ...os tēgan, [guarden y cumplan;] tener, guardar y cumplir hagan...<sup>32</sup>

<sup>32</sup> En el *DRAE*, la 7ª acepción de *tener* es precisamente la de 'guardar, cumplir'.

## PRÓLOGO AL LECTOR

10. *Perdiò en la batalla Nauval de Lepanto la mano yzquierda de un arcabuçazo, herida que, aunque parece fea, el la tiene por hermosa, por auerla cobrado en la mas memorable y alta ocasion que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros...*

**Lu** anota (bien que en otra página de su ed. de *NE*)<sup>33</sup>: «Ocasión: motivo». Sin duda, pero también, en ciertos casos, como el presente, 'batalla, acción de guerra'. Así, p. ej., en el *Viaje del Parnaso* (cap. III, vv. 343-345):

Apolo luego, con alegre gesto,  
abraçó a los soldados que esperaba  
para la alta ocasion que se ha propuesto.

11. ...*militando debaxo de las vencedoras vanderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto de felice memoria.*

[**Sa**], **A**, **VP**, **AF** y **RL**, ...*Carlos*... Pero la forma «a la italiana» no resulta aquí gratuita y, a mi parecer, debe ser conservada<sup>34</sup>.

## DEDICATORIA

12. *A Don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria...*

**Si**, **AA**, **GL-MO**, **SA-RH1**, **RL**, **Lu**, **SA-RH2**, *Sarriá*.

No es improbable que se trate de un simple descuido, más que de una consciente (e imperdonable) banalización. Pero ahí está, para

<sup>33</sup> P. 107.

<sup>34</sup> *Carlo* es la forma elegida cuatro de las diez veces que en todo el *corpus* cervantino ocurre el nombre del Emperador. En *El trato de Argel* (jornada I) se recuerda

el monte donde el grande *Carlo* tuvo  
levantada en el ayre su vandera...

El segundo testimonio es precisamente éste del prólogo de las *Novelas*; el tercero consta en el *Quijote* (II, 8: el hidalgo refiere a Sancho «lo que sucedió al grande Emperador *Carlo* Quinto con un cavallero en Roma») y el cuarto en el *Persiles* (I, 5: Antonio Villaseñor recuerda la «guerra que entonces la Magestad del César *Carlo* Quinto hazía en Alemania...»). Cabe, sin embargo, sospechar que podrían ser más, sobre todo cuando el registro del contexto es ostentadamente «alto». Por buenos motivos métricos excluyo cierto verso de *El cerco de Numancia* (jornada IV: «Un *Carlos*, y un *Filipo*, y un *Fernando*), donde convive con otra forma «ilustre» (*Filipo* vs. *Felipe*), pero... tengo mis dudas acerca de que «el Emperador *Carlos* Quinto» evocado en *El amante liberal* (fol. 52) no sea en cambio más que un *Carlo* estropeado por el tipógrafo. Como pudo serlo alguno de los *Carlos* Quinto puestos en labios del «cautivo», en el *Quijote* (I, 39), y, en el *Persiles*, de Mauricio (II, 20), Sinibaldo (II, 22) y Soldino (III, 18). (A propósito de las alternancias *Carlo/Carlos*, *Filipo/Felipe*, *Ludovico/Luis*, etc, cfr. C. Romero, *ob. cit.*, pp. 95-96).

escándalo de especialistas y aun de no especialistas, como lo está en otras dedicatorias cervantinas publicadas en nuestro siglo, donde también se confunde la localidad lucense con la barcelonesa, hoy englobada en la capital del Principado<sup>35</sup>.

13. ...no dexaràn los Zoylos...

Todos los editores modernos traen *Zoylo* o *Zoilo*. Sin embargo, se debe acentuar *Zoýlo*, por lo menos cuando se trata de Cervantes y de sus contemporáneos<sup>36</sup>.

Décimas de Fernando Bermúdez y Carvajal

14.

Mas si tu nombre alcançara  
Creta en su monstro cruel...

Si, AA, GL-MO, Lu, ...monstr[u]o...

*Monstro* no sólo es abstractamente «correcto», como continuación directa del lat. clas. *monstrum*, sino que está abundantemente registrado en textos de la época (entre ellos del propio Cervantes) frente a la forma hoy generalizada, que, como se sabe, es en cambio de derivación vulgar<sup>37</sup>.

## NOVELA DE LA GITANILLA

1. Fol. 2 v.

Y agora a su lado  
A Dios el mas iunto  
Gozays de la alteza  
Que apenas barrunto.

AF, sin duda por descuido, lee ...*el más justo*... Siguiéndolo hasta en la errata, GL-MO repiten la lección equivocada.

2. Fol. 3. *El Cantar de Preciosa fue para admirar a quantos la escuchauan: vnos dezian: Dios te bendiga la muchacha, otros...*

A, R, RM, VP: *Dios te bendiga, la muchacha*; AF y GL-MO: *Dios te bendiga, muchacha*.

<sup>35</sup> Para eds. del *Persiles* donde ocurre el mismo descuido, cfr. C. Romero, *ob. cit.*, p. 81.

<sup>36</sup> El propio Cervantes lo hace rimar con *estilo* en el *Viaje del Parnaso* (cap. II, vv. 148-150). RM, en su ed. crítica del poema (Madrid, 1934) ofrece buenos testimonios coetáneos. Es curiosa la incoherencia en este punto de SA-RH2: en el texto leen *Zoilos*, pero en la nota *Zoýlos*.

<sup>37</sup> Cfr., p. ej., VC y VLV. Covar., p. ej., trae *monstro*, pero no *monstruo*.

Tienen razón los que añaden la coma antes de *la muchacha*. Este último sintagma es un auténtico vocativo, no el complemento directo que podría parecer a primera vista, a partir de la lección de 1613. Vocativo ya sentido como algo arcaizante, pero no por eso menos usado, sobre todo en semejantes ocasiones<sup>38</sup>. Por su parte, la elusión de *la* no pasa de ser una mera banalización.

3. Fol. 3 v. ...*compuesto por un Poeta de los del numero, como Capitan del Batallon*.

R, RM, AF, GL-MO, de batallón.

Igual que a los escribanos, la precisión *del número* también se aplicaba a los militares, cuando tenían mando efectivo y estable (hoy diríamos que eran *de plantilla* o que formaban parte del *escalafón*), en contraposición, por ejemplo, a los *de conducta*, cuya autoridad concluía con el fin de la misión que se les hubiera encomendado. Preciosa se refiere, pues, a una clase a su modo *selecta*, que no debe confundirse con 'el montón' (de los poetas o de los soldados).

Pero ¿por qué *del Batallón* (que, a mi parecer, debe mantenerse) y no *de Batallón* — o *de batallón*? Sobre ese particular, no nos sacan de dudas las variadas y aun contradictorias notas disponibles<sup>39</sup>. Descartemos, desde luego, la idea de *un batallón especial*. Lo importante es tener presente que *batallón*, en castellano, significó durante mucho tiempo (y, por supuesto, durante la vida de Cervantes) «escadron, petit corps de la cavalerie rangé en bataille. Quand les Espagnols disent un *batallón* ils parlent de la cavalerie, et quand ils disent un *escuadrón*, ils parlent de l'infanterie et ils veulent dire un *bataillon*» (F. Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas, 1705: cito del TL). Todo queda aún más claro con la definición del DA: «Así se llamaba cierta porción de soldados de a caballo,

<sup>38</sup> Cfr. C. Romero, *ob. cit.*, pp. 194-196.

<sup>39</sup> Si: «Cervantes juega con la expresión 'los del número', es decir, los poetas son como 'escribanos del número': hay muchos. Un batallón tendría 8.000 soldados, repartidos en compañías de a 250 hombres, mandados por capitán, alférez, un sargento, un furrier y diez conservadores de disciplina, para tener a su cargo la de cada una de las diez escuadrillas de 25 hombres' (Álava y Viamont, 1590; citado por Schevill y Bonilla, eds., *Novelas ejemplares*, I, pág. 334). Geoffrey Parker, en *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659* (Cambridge, 1972) divide la infantería española de Flandes en 'tercios' y 'compañías' (250 hombres). No menciona ni 'escuadrones' ni 'batallones'.

AA: «El poeta es persona de respeto, como un escribano de número o un capitán de batallón».

SA-RA1: «Estoy más de acuerdo con la lectura de Avalle-Arce (...) que con la de Sieber (...). Téngase en cuenta que se trata de un romance dedicado a la reina al futuro Felipe IV».

RL: «Se decía 'escribanos del número' por su importancia. Los capitanes de batallón mandaban compañías de 250 hombres».

Lu: «Aquel que perenece a un colectivo compuesto por un limitado número de personas. El ratio era de un capitán por cada 8.000 soldados».

SH-RA2: es repetición exacta de la de SA-RH1.

armada y apercebida, que ordinariamente constaba de ochenta a cien hombres. Modernamente introducido, y tomado del Francés, se llama Esquadrón, y el que antes se llamaba Esquadrón, que era de Infantería, se llama batallón, el qual consta ordinariamente de quinientos a seiscientos hombres, y en un Regimiento suele haver dos, tres o más batallones». Si no me engaño, ello explica cumplidamente la presencia de *del*, y desautoriza, o poco menos, la de *de*.

4. Fol. 3 v.4.

El Dios parlero va en lenguas  
Lisongeras, y amorosas,  
Y Cupido en cifras varias,  
Que rubies, y perlas bordan.

RM conserva la lección de 1613, pero indica, en nota, que Cervantes bien pudo escribir *rubis*<sup>40</sup>. Tácitamente acepta la propuesta AF y, siguiéndolo, GL-MO. También yo la hago mía<sup>41</sup>.

5. Fol. 5 v. ...acertò a passar por alli vno de los Tinientes de la villa...

Para Si, *tiniente* «aquí significa 'diputado' y aun 'alguacil'». Y aduce una cita de L. del Mármol (sacada — aunque no lo diga — del DA), que más bien impone la acepción de 'Alguacil mayor'. Ésta es la interpretación propuesta por AA. Igual dice RL. La nota de Lu ('Autoridades, corregidor') de poco nos sirve. Yo añadiría que se trata de uno de los «dos Tenientes [del Corregidor, concretamente de Madrid], que conocen las causas civiles y las criminales»<sup>42</sup>. Estos Tenientes (inicialmente uno solo) eran ya cinco en tiempos de Felipe IV<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> «Hacer de dos sílabas la voz *rubies* es sinéresis muy violenta. Bien pudo Cervantes escribir *rubis*, pues se decía *maravedís*, *borceguís*, etc. De *rubis* citaré siquiera dos ejemplos: Lope de Vega, *Dineros son calidad*, acto I: (...) 'que con labios de rubis' (...). El maestro Valdivielso, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San Josef*, canto XXIV: (...) 'De rubis y topacios empedradas (...)».

<sup>41</sup> Añadiendo — de entre los numerosísimos disponibles — otros seis testimonios de poetas contemporáneos a Cervantes: Jerónimo de Lomas Cantoral, *Obras* (Madrid, 1578): «tus perlas y rubis, tu gentileza» (fol. 78) y «mil perlas y rubis que le enriquecen» (fol. 123); Pedro de Padilla, *Eglogas pastoriles* (M., 1582): «y boca de rubis perlas llena» (fol. 240); *Segunda parte del Romancero general*, publicado por Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605: ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, C.S.I.C., 1948): «rubis o finos corales» (I, 28) «esos rubis tan preciados» (II, 92); Andrés de Claramonte, *Letanía moral* (Sevilla, 1613): «Los pámpanos y el agraz/ teñid, sangrientos rubis» (p. 407).

<sup>42</sup> Cfr. J. de Quintana, *Historia de la antigüedad, nobleza riqueza de la villa de Madrid* (M., Imprenta del Reyno, 1629), fol. 381 v. b.

<sup>43</sup> Cfr. J. Deleito Piñuela, *Sólo Madrid es corte* (M., Espasa-Calpe, 1968, 3ª ed., p. 139.

6. Fol. 6 v.

Si como en valor subido  
Vas creciendo en arrogancia,  
No le arriendo la ganancia  
A la edad en que has nacido.  
Que vn Basilisco se cria  
En tí, que mate mirando,  
Y vn Imperio, que aunque blando,  
Nos parezca tiranía.

RM, VP, AF, Si, AA, GL-MO, SA-RH1, Lu, SA-RH2: ...que mata mirando...

A mi parecer, se trata de un simple descuido de RM, propagado a los eds. posteriores. Ninguno de los cuales tiene en cuenta que tanto el basilisco como el imperio *laten* en el presente y sólo amenazan *de veras* en el futuro (por otra parte ya bien próximo), cuando «la gitanilla» llegue a su total desarrollo, físico y moral. La lección de 1613 me parece, pues, preferible a la enmienda.

7. Fol. 8. ...niña de oro, y niña de plata, y niña de perlas, y niña de carbuncos...

S, A, R: carbunclos; AF, GL-MO: carbones.

La primera «enmienda» es, con toda evidencia, innecesaria; la segunda merece ser recordada porque muestra una vez más el descuido con que AF ha sido reimpressa y su (de veras inesperada) función de «guía», siquiera parcial, para GL-MO.

8. Fol. 11 v. *Vna sola joya tengo, que la estimo mas que a la vida, que es la de mi entereza, y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas, ni dadiuas, porque en fin serà vendida: y si puedo ser comprada, serà de muy poca estima...*

S, A, R, RM, VP, AF, BG, Si, AA, GL-MO, RL, SA-RH2<sup>44</sup>: ...y si puede ser comprada...

No consigo ver la «necesidad» de enmendar. Para mí, la lección de 1613 es comprensible. Cuanto basta — me parece — para conservarla.

9. Fol. 17.

Colgadas del menor de sus cabellos,  
Mil almas lleua, y a sus plantas tiene

<sup>44</sup> Los eds. escriben: «... podría entenderse que Preciosa la identifica [su virginidad] con ella misma (la *estimo más que a la vida*), por lo que 'venderla' significaría, para ella, 'venderse' (...), pero — como se ha indicado — acaban enmendando.

Amor rendidas vna, y otra flecha:  
Ciega y alumbra con sus soles bellos,  
Su Imperio amor por ellas le mantiene,  
Y aun mas grandezas de su ser sospecha.

[S, A, R], RM, VP, AF, Si, GL-MO, SA-RH2: *Su imperio amor por ellos le mantiene.*

A diferencia de RL (y de acuerdo, en cambio, con SA-RA2) me parece no poco forzado referir el *ellas* de 1613 a las flechas de Cupido: la una de oro, portadora del amor; la otra de plomo, inductora del odio.

10. Fol. 17 v. ...y los vaguidos de cabeça...

Todos los editores leen *vaguidos*. Mal, puesto que, con documentada evidencia, en la época de Cervantes se pronunciaba generalmente *váguidos*<sup>45</sup>.

11. Fol. 18. *Quedaronse con el soneto, porque no quiso pedirle Preciosa, por no dar otro tartago a Andres, que ya sabia ella, sin ser ensinada, lo que era dar sustos, y martelos, y sobresaltos zelosos a los rendidos amantes.*

Tras la nota (oportuna, aunque quizá no clarísima) de AA<sup>46</sup>, nos encontramos con otra, desconcertante, de SA-RA1<sup>47</sup>, para colmo reiterada en SA-RH2. Sobre ese auténtico «tormento» de los enamorados, cfr., entre los innumerables testimonios disponibles, las *Seyscientas apotegmas*, de Juan Rufo<sup>48</sup> o *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa<sup>49</sup>.

12. Fol. 18 v. *Par Dios, señor Andres...*

AF, AA, GL-MO, RL: *Por Dios.*

No hay el menor motivo para alterar la preposición en la consabida fórmula exclamativa.

<sup>45</sup> Cfr. DCELC, a.v. *vahido*. Corominas demuestra de manera inopugnable que «fue *váguido* hasta el siglo XVIII».

<sup>46</sup> «Exitosamente había abogado Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, por la introducción del italianismo '*martelo*, porque no parece que es lo mismo que celos'».

<sup>47</sup> «*Martelo*. La unión correspondencia cariñosa entre dos personas» (*Auts.*) Sin duda, el DA así los define, pero... en pleno siglo XVIII, aunque apoyándose (de manera «aberrante»), precisamente en estas frases de *La gitanilla*.

<sup>48</sup> Quien habla de «cierta especie de martelo y soledad que causa lo que a fue para no ser» (Toledo, 1596, fol. 175).

<sup>49</sup> «Oigo decir que, por la mayor parte, quita una belleza el martelo de otra; y así, hallándose en todas provincias tantos sujetos hermosos, es mucho que con la nueva conquista desta no se consuele la pérdida de aquella» (la ed. *princeps* es de Madrid, 1617; por la de J. García Morales, Madrid, Aguilar, 1945, p. 495).

13. Fol. 20 v. ...de tus dineros no te falta vn ardite...

Sa, A, R, RM, AF, Si, GL-MO: *de tu dinero.*

La «enmienda» resulta aún más gratuita que la precedente.

14. Fol. 21 v. ...no porque corra un nauio tormenta, o se anega, han de dexar los otros de nauegar.

Con las excepciones de AA, SA-RH1, Lu y SA-RA2, todos los editores enmiendan ...*anegue*...

La corrección es aceptable.

15. Fol. 21 v. *El toque està no acabar acozeando el ayre en la flor de nuestra juuentud...*

A partir de RM, todos los editores enmiendan (sensata, pero creo que no inevitablemente): ...*está en no acabar...* o ...*está [en] no acabar...*

16. Fol. 24. *Calla Andres por tu vida, y mañana procura sacar del pecho deste tu assombro adonde va, ò a lo que viene...*

SA-RH2: ...*deste tu asombro [preguntándole] adónde va...* Y anotan: «bien podría suplirse así, o con otro gerundio similar, a la luz del proceder posterior de Andrés (*preguntóle cómo se llamaba y adónde iba*), aunque lo habitual es editar P [= 1613] tal cual ([RM, S-B, AA, Si], etc). Con todo, es evidente que el original no hace sentido, ni siquiera leyendo *asombro* como 'pesadumbre', tal y como hace [Lu]». No veo en qué consiste la dificultad. Desde luego, la explicación de Lu no persuade en absoluto, pero para que todo quede claro basta tener presente que *asombro* significa también 'algo que produce espanto' (como la sombra a las caballerías). Y Andrés ha quedado literalmente aterrizado por la 'aparición' del paje poeta, su rival en amores, a quien — de acuerdo con el consejo de Preciosa — deberá sonsacar en seguida cuanto le interesa para recuperar su tranquilidad.

17. Fol. 26. ...no ay sino descubriros, y manos a labor...

A, R, VP, AF, GL-MO y RL: *y manos a la labor...*

La enmienda, innecesaria, sorprende sobre todo en los editores posteriores a RM, que dejó una buena nota sobre la plausibilidad de la lección de 1613<sup>50</sup>.

18. Fol. 27 v. ...y con todo esso cabò en la parte señalada mas de vn estado en hondo...

<sup>50</sup> Apoyándose en dos pasajes del *Quijote* (I, 29 y II, 25). SA-RH2 añaden por su cuenta la locución proverbial (exhortativa al trabajo) «¡Sus, manos a labor!»

**GL-MO** ilustran de este modo al término *estado*: «Medida de superficie que equivale a 49 pies o unos 4 metros cuadrados». ¡Medrados estamos! De acuerdo con el texto cervantino (y, por supuesto, sin necesidad de quemarse las cejas) ya lo había ilustrado correctamente **AA**. Igual harán más tarde **SA-RH1**, **Lu** y **SA-RH2**.

19. Fol. 31. ...*hasme parecido bien: si me quieres por esposa, a ti está, respondeme presto...*

**A**: a ti está bien...; **R**: en ti está...

Intervenciones perfectamente gratuitas. *Estar*, en la acepción de 'convenir, interesar, importar', no tienen nada de raro en el siglo XVII — ni en el propio Cervantes. El cual pone en boca de Berganza, en el *Coloquio de los perros* (fol. 271 v.): «Como a mí estava más el sentillo que el remediallo, acordè de no verlo» (cit. en *VC*).

20. Fol. 32 v. ...*preguntò a su abuela, que que edad tendria aquella niña? Quinze años, respondió la Gitana, dos meses mas a menos.*

Los editores modernos (con la excepción de **RM**<sup>51</sup>, **S-B**, **Si**, **AA**, **Lu** y **SA-RA2**) banalizan, enmendando *más o menos*.

21. Fol. 34 v. *Y assimismo dixo a la vieja, que el la perdonaua el agrauio que le auia hecho en hurtarle el alma, pues que la recompensa de auersela buelto mayores albricias recebia...*

**S**, **Sa**, **A**, **R**, **RM**, **VP**, **AF**, **GL-MO**: ...*albricias merecía*.

Algo no funciona en la lección de 1613. La única enmienda hasta ahora propuesta es sensata. Y, sin embargo, queda (o, al menos, me queda) la sensación de que el pequeño problema sigue esperando una mejor respuesta. Que, hoy por hoy, no consigo imaginar.

22. Fol. 35 v. *Sabed, ladron puntoso, que yo soy el Corregidor desta ciudad...*

**GL-MO**: ...*ladrón, puntoso...*

Resulta poco acertada la separación de los dos términos, que, en contacto directo, constituyen una feliz fórmula oximórica<sup>52</sup>.

23. Fol. 36 v. *Señor Tinientecura, este Gitano, y esta Gitana son los que vuessa merced ha de desposar. Esso no podrè yo hazer, sino preceden*

<sup>51</sup> Quien escribe: «No se debe a errata este *a* por *o*: *poco más a menos* se dice en varios lugares del *Quijote* (I, 7, 15, 22, 23; II, 9, 25, 26, 35) y *dos más a menos* en otro...»

<sup>52</sup> Más grave que la coma innecesaria y aun impertinente me parece la nota de **AA**: «de muchas puntas», en lugar del — obvio — «puntoso, puntilloso, tocado de punto (o puntillo) de honor (o de honra)», etc. Como, a su manera, escriben los propios **GL-MO**, **Lu** y **SA-RA2**.

*primero las circunstancias que para tal caso se requieren: donde se han hecho las amonestaciones? adonde está la licencia de mi superior, para que con ellas se haga el desposorio?*

A partir de **Sa**, todos los editores (con las solas excepciones de **SA-RH1**, **Lu** y **SA-RH2**) enmiendan *con ella* (refiriéndose a 'la licencia del obispo'). **Si** había recordado, en nota, que, en realidad, *ellas* se puede referir sin esfuerzo a *las amonestaciones*. Cierdamente, **Lu** vuelve a la lección de 1613 e insiste en esta explicación, también para mí satisfactoria.

24. Fol. 36 v. ...*y sin replicar mas palabra...*

Quizá por un descuido, **RM** lee, un poco banalmente, *palabras*. Lo curioso es que la mínima e innecesaria enmienda se «propaga» a **VP**, **AF**, **Si**, **BG**, **AA** y **GL-MO**.

25. Fol. 37. ...*pues por esse buen animo que aueys mostrado...*

**VP**, **AF** y **GK-MO**: ...*buen camino...*

Otro descuido, ahora de ningún modo justificable, y otra «propagación», de veras curiosa.

26. Fol. 37. ...*y estimadla en lo que dezis, porque en ella os doy â doña Costança de Meneses, mi vnica hija...*

**A**: ...*D<sup>a</sup> Constanza de Acevedo y Meneses...*; **AF**: ...*doña Constanza de Acevedo...*

Ninguno de los dos editores ha tenido en cuenta la índole electiva de los apellidos en los siglos XVI y XVII. Puesto que nadie lo anota, no estará de más recordarlo. *Preciosa/Cristina* se llama *Acevedo* (por parte de padre) y *Meneses* (por parte de madre). Por los motivos que fueren (y había muchos) ha (o — mejor — le han) escogido el materno como primero y más importante. Nadie podía sorprenderse en la época de tal hecho<sup>53</sup>.

27. Fol. 37 v. ...*se auia embarcado en vna de dos galeras de Genoua, que estauan en el puerto de Cartagena, y ya se auian partido.*

**Si** y **AA**: ...*se había partido...*

Pero es evidente que el verbo concuerda con las galeras, no con el caballero en ellas embarcado.

<sup>53</sup> La decisión de usar como primer apellido el de la madre, si (como en el caso de *Cristina-Preciosa*) era también hijo único, obedecía al comprensible deseo de asegurar de algún modo su perpetuación. Resulta muy elocuente en este sentido el pasaje de *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro (acto II), en que el galán dice a su suegro: «Y si Dios fuera servido/ en doña Brianda darne/ un hijo no más, que solo/ nuestras casas heredasse,/ esse pondrá tu apellido,/ aunque es mi casa más grande,/ señor, en primer lugar».



ADJUNTA A «EL AMANTE LIBERAL: CUESTIONES ECDÓTICAS»

5. Fol. 41 v. ...desse moço en quien contemplas...

Lu ha notado la importancia de *contemplas*, pero su comentario («Piensas con placer») es demasiado reductivo.

9. Fol. 46 r. ...embocò por el Faro de Micina...

Lu escribe: «Es decir, el puerto de Messina». Con lo que nos quedamos sin saber qué es de veras lo que durante siglos se llamó «el Faro». Algo más dicen, siquiera por lo que recuperan, SA-RH2: «Es el considerado mar de las sirenas, según Pero Tafur (S-B)».

10. Fol. 46. ...y fatigados con tan largo rodeo como fue baxar casi toda la isla de Sicilia...

Lu recuerda el *boxar* o *bojar* propuesto por R (en realidad, ya por M2, Sa y A), pero no la acepta en el texto. A mi parecer, equivocándose.

14. Fol. 47 v ...Viua, viua Soliman Sultan, y Hazan Baxà en su nombre.

RL insiste en la identificación con Solimán el Magnífico<sup>54</sup>; SA-RH2 transcriben la nota de SA-RA1; Lu, que no dice una palabra en este lugar (sin duda, el más oportuno para una intervención aclaratoria), ilustra la posterior — y única — alusión «al gran Turco Selín» (fol. 52) con las siguientes palabras: «Solimán Selim II, hijo de Solimán el Magnífico...» ¡Menos mal! Ahora bien, ¿en qué textos se apoya Lu? Nada le habría costado indicarlo. Es más, *debería haberlo hecho*, a pesar de la concisión programática de sus notas. Creo haber dejado claro que *Solimán* acabó funcionando como un «nombre de familia de los sultanes de Turquía» (antepuesto — o pospuesto — al privativo de cada uno de ellos) *al menos* para los españoles de la época de Cervantes, pero, según las pruebas aducidas en mi artículo, no se puede afirmar de ninguna manera lo mismo para los españoles (y no españoles), incluso especialistas en la literatura de los Siglos de Oro, de la nuestra.

25. Fol. 65. ...a quien aora humildemente, como es razon, suplico...

RL: *humildemente*; Lu y SA-RH2: *humil[de]mente*.

Yo me confirmo en el — bien documentado — *humilmente* de 1613.

<sup>54</sup> «Solimán el Magnífico (1495-1566) (...) Como la acción de *AL* comienza después de 1570, el sultán es otro, Selim II, como se nos dice más abajo».

CHRISTINE A. PABÓN

LA BÚSQUEDA DE LA «BELLA, CASTA DONCELLA»  
Y EL PROCESO CREATIVO CERVANTINO EN LA *GITANILLA*

En *La gitanilla* observamos que es el poeta/paje, Don Sancho, o sea Alonso Hurtado o Clemente quien unifica temáticamente las dos búsquedas espirituales que dominan la novela, la del amante buscando unión con su amada, y la del artista/poeta buscando lograr con éxito un buen encaminamiento para su obra. Según ya han citado varios comentaristas, nuestro narrador desde el principio de la novela utiliza una metáfora para unir a Preciosa con la poesía — a la creación:

«Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire».

Este personaje que es la encarnación ideal de la belleza y la virtud también será la inspiración creadora en el artista — los poetas y el poeta/paje «...aficionado(s) a la poesía» (106). A la vez, Preciosa es también la que inculca en Andrés el deseo de superar las pruebas de su «noviciado», y con ello refinar su alma, y transformar en virtud y fidelidad los celos suyos.

Aun más obvio es el hecho que Cervantes une a Preciosa con la poesía cuando en el segundo encuentro con el poeta/paje, éste cita las características de la poesía mientras confirma su valor. Poco antes, Preciosa le dio a conocer a Juan/Andrés el valor inestimable de su castidad: «Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad...» (99). Nada más terminadas estas palabras, ocurre el segundo encuentro con el poeta/paje, y él une con la misma imagen la identidad de Preciosa con la poesía: «Hase de usar de la poesía como una joya preciosísima...» (106) y al declarar, «La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta» (106). Es una dialéctica sobre la estética en la que el autor, en forma elusiva de poeta/paje, nos da la sensación que está

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, p. 74. Todas las citas provienen de esta edición y la página señalada.

dialogando con su musa, Preciosa. Así como lo hace el amante Andrés, el artista también tiene que traspasar el difícil «noviciado» del proceso creativo. Para el amante su meta es el matrimonio con la amada; para el artista su alcance máximo será la creación de una obra perdurable, bella y resplandeciente «... como una joya preciosísima» (106). Vemos cómo Preciosa confirma este nivel metafórico en otros momentos claves de la novela, más notablemente en sus encuentros con el poeta/paje.

Cuando Preciosa entra en la casa de Andrés para comprobar la identidad de este joven galán, su «abuela» y ella se comunican por vía de un lenguaje metafórico que bien podría representar el modo utilizado por el autor para describir su propio temor frente a la evolución de sus personajes. Ambas mujeres se refieren a Juan/Andrés como si fuera un bebé que no quisieran que muriera al nacer. Igualmente, el autor quiere darle el máximo potencial de vida a su personaje recién creado para asegurar su transcurso a través de la novela; no quiere que lo que acaba de crear muera en sus comienzos «... que hasta aquí todo ha sido parto derecho, y el infante es como un oro» (111). Por eso, «Todo se mirará muy bien...» (111).

En este mismo encuentro, al oír el soneto del poeta/paje recitado a Preciosa, Juan/Andrés agobiado por sus celos, se desmaya. El narrador anima a Preciosa a resusitarlo del desmayo haciéndola susurrar ciertas palabras en sus oídos. Entre ellas «solicita/la bonita/confiancita» (114) son las palabras que ella escoge para curar a su herido amante. Con esas palabras también se subraya la misión del artista en una novela ejemplar. Igual que el amante en su «noviciado» — el convertir las flaquezas humanas en virtudes por vía de nuestro propio alumbramiento será también la meta artística. En *La gitanilla* los celos toman un plano importantísimo. La transformación de ellos en confianza junto a la sumisión de cualquier impulso destructivo en unión y creación, será el enfoque principal del autor. La misión de la novela será revelar con verosimilitud el proceso por el cual esto se logra. La dificultad tan inmensa para el poeta o novelista es que, sin darnos, «... una serie de preceptos o reglas morales, un conjunto de conocimientos prácticos», nos da lo que Casaldueiro llama «el deleite de la Poesía» que «... es una iluminación interior, una videncia, un transporte exaltado que eleva el alma a la región de lo esencial»<sup>2</sup>. Las sencillas palabras de consejo que le da Preciosa a Andrés pueden verse también como preceptos de estética dados al artista/novelistas. «Solicita» o «busca» nos recuerda la búsqueda, «la bonita» aunque sea adjetivo nos recuerda la belleza, y «confiancita» nos hace pensar en la forma más elevada de la confianza, la fe. Al buscar la belleza y la fe,

<sup>2</sup> Joaquín Casaldueiro. *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Gredos: Madrid, 1969, p. 77.

vemos cómo la búsqueda estética, espiritual y romántica de la novela se entremezcla intrincadamente como tres pasos necesarios del proceso creativo para formar una unión harmónica y perdurable entre Juan/Andrés y Preciosa que paralela el desarrollo de la novela ejemplar, *La gitanilla*.

La interrelación de estos temas también ayuda a clarificar las misteriosas apariencias del poeta/paje en la novela. Según lo expresa Alban Forcione, podemos verle como el doble de Juan/Andrés<sup>3</sup>. Notamos que este desdoblamiento tiene como propósito la unión de la búsqueda del artista y del amante. Así que con el tiempo llegarán juntos a escribir poesías a la musa, Preciosa, que inspira a los dos. Los mismos talentos y valores que posee Juan/Andrés se juntarán con los del poeta/paje; su unión será completa durante un tiempo determinado, pero sus metas particulares al final los conducirán por diferentes caminos.

Cuando Clemente entra a pie al campamento de los gitanos, los perros guardianes le muerden la pierna. Clemente expresa el dolor y la confusión que siente: «... ni sé si vengo o no fuera de camino aunque bien veo que vengo descaminado» (127). Esta escena novelesca refleja otro aspecto típico del proceso creativo — el doloroso momento de oscuridad y confusión del autor que se siente perdido en medio de su propia creación. Busca el próximo paso que sus personajes han de seguir. En este momento, sería necesario que el poeta/paje se entregara completamente al cuidado de los gitanos: «... Llevadme donde quisierdes; que el dolor de esta pierna me fatiga mucho» (127). Es en este instante cuando el autor llega al punto tan misterioso del arte, en el que tendrá que relajar el control de su creación, ceder y seguir el verdadero movimiento de su obra — el movimiento natural y verosímil de sus propios personajes. Juan/Andrés, luchando de nuevo con sus celos, intuye el control narrativo, y le dice a Preciosa, «... y sabré si es que es posible, qué es lo que este señor paje poeta quiere, dónde va, o qué es lo que busca; que podría ser que por algún hilo que sin cuidado muestre, sacase yo todo el ovillo con que temo viene a enredarme» (130). El «ovillo» de la vida es también el del autor; tiene que darle soltura a su propio personaje.

Clemente miente cuando empieza a contarle su historia a Andrés. A Andrés le parece una historia increíble, y, en su respuesta, señala un aspecto del tema literario: «... pero adviértoos que si os conviene mentir en este vuestro viaje, mintáis con más apariencia de verdad.... Amigo, levantaos y aprended a mentir y andad enhorabuena» (131). Según Andrés, el poeta paje debe buscar la verdad en la ficción; debe buscar la verosimilitud. Temeroso de que lo que sospecha sea la ver-

<sup>3</sup> Cervantes, *Aristotle and The Persiles*. Princeton University Press: Princeton, 1970, p. 318.

dad, el celoso Andrés sugiere que el poeta paje ha venido para cortejar a Preciosa. Clemente lo corrige: «Quiero que sepáis que la fuerza que me ha hecho mudar de traje no es la de amor, que vos decís, ni de desear a Preciosa...» (133). La novela pudo haber seguido este previsible camino. En vez de esto, entre las muchas opciones que la ficción pueda trazar, se convierte en una de las posibilidades rechazadas. Al jugar con el lector sobre la consideración de estas otras posibilidades visibles dentro del contexto de la obra, Cervantes revela el mecanismo de sus pensamientos. Esperábamos que Clemente fuera el rival de Andrés, pero, como vemos, termina siendo su mejor amigo.

Clemente confiesa que la justicia le persigue y por eso viene disfrazado de mozo de fraile. Este disfraz, por supuesto, simboliza el peregrinaje espiritual del poeta. Quiere llegar a Sevilla y juntarse con los que por vía de la galera genovesa pueden transportar «la plata» hasta Italia. Su peregrinación es por lo tanto otro tipo de «noviciado», cuyo resultado final será que el poeta/paje es portador de «plata». De nuevo vemos empleada la metáfora tan constante en la obra cervantina — la de joyas y metales preciosos que simbolizan los más altos valores y virtudes. Son símbolos que representan la elevación en vida del alma humana por medio del poder artístico. El metal de tanto valor en el arte, es por supuesto, convertido metafóricamente en «la plata», la verdad metafísica que se descubre en la ficción.

Los gitanos acceden a esconder y proteger al poeta/paje don Sancho, y deciden acompañarle hasta Murcia. Le cambian el nombre a Clemente. Observamos que los personajes principales tienen dos nombres y que cada nombre representa una transformación de identidad. Por consiguiente Juan será Andrés, y al final de la novela será la encarnación de un Juan transformado, maduro e iluminado. A la bebé Costanza la nombra Preciosa su «abuela». En Murcia, la gitanilla descubrirá que es de verás Costanza, pero aquí es de ver que su padre la nombra de nuevo, Preciosa. Lo que vemos es que «la constancia» es «preciosa»; vemos en estos cambios de nombre la evolución y el desarrollo de la identidad del personaje. Para lograr su metamorfosis el personaje ha de perderse en el bosque antes de volver a una vida madura que afronte a las responsabilidades de la sociedad. La misteriosa identidad vacilante del poeta/paje se representa con tres nombres — Don Sancho, Alonso Hurtado y Clemente. Cada uno de los varios nombres de los personajes principales representa una diferente identidad que a su vez revela la función vital del disfraz o de la ficción. Vemos que esta función ha de precisar la esencial identidad del individuo; se hace claro que la realidad no puede simplemente descubrirse sino que tiene que revelarse oblicuamente — como se ve en estos casos — por medio de un peregrinaje que los conduce por colinas y bosques. Según le dice el poeta/paje a Andrés con sorpresa: «Quizá podía ser que donde he pensado perderme hubiese venido a ganarme, si es que hay fidelidad en las selvas y buen acogimiento en los montes» (132).

Otro paralelo se incorpora aquí también; el autor se recrea a sí mismo durante el proceso de la creación del arte. A través del proceso de crear una obra de arte, tiene que fragmentar, transformar y recuperar su propia identidad.

Cervantes reconoce la necesidad de mantener verosimilitud y cuida que su lógica interna sea coherente. Anticipando las quejas del lector del siglo diecisiete, el narrador no omnisciente critica fuertemente al protagonista: «Caballero es Andrés, y mozo de buen entendimiento creado casi toda su vida en la Corte y con el regalo de sus ricos padres, y desde ayer acá ha hecho tal mudanza, que engañó a sus criados y a sus amigos, defraudó las esperanzas que sus padres en el tenían, dejó el camino de Flandes, donde había de ejercitar el valor de su persona y acrecentar la honra de su linaje, y se vino a prostrarse a los pies de una muchacha, y a ser su lacayo, que puesto que hermosísima, en fin, era gitana...» (124-25). Después de juntarse Clemente con la banda de gitanos, el problema lo confronta abiertamente la misma Preciosa, «Este buen deseo quiero que me pagues en que no afees a Andrés la bajeza de su intento, ni le pintes cuán mal le está perseverar en este estado...» (138). La verdadera dificultad autorial vendrá al permitir que los padres den su consentimiento al matrimonio de esta pareja tan desigual, la de un noble con una gitana. En su diálogo con Preciosa, sin embargo, el poeta/paje adelantó esta aprobación, y predijo lo que sería la dirección apropiada para el desenlace narrativo. Declara su intención que la pareja reciba su premio: «... yo pienso pagártelo en desear que estos enredos amorosos salgan a fines felices, y que tú goces de tu Andrés, y Andrés de su Preciosa, en conformidad y gusto de sus padres, porque de tan hermosa junta veamos en el mundo los más bellos renuevos que pueda formar la bien intencionada naturaleza (188-89). Clemente reitera que en las novelas ejemplares, las ganancias se reservan para los héroes y las heroínas virtuosos.

La conversión de Clemente a la perspectiva de Preciosa representa al autor conduciéndose a sí mismo y al lector aceptando lo poco probable como verosímil; nos señala que la vida también incorpora lo poco probable. A la vez que el poeta/paje se hace de Juan/Andrés su mejor amigo, también ve en Preciosa la belleza espiritual que la une a lo divino. En los versos que ellos componen juntos, Clemente asiente con Juan/Andrés que el nombre de Preciosa debe elevarse a la octava esfera. Así que el poeta/paje se hace el más objetivo observador que percibe la belleza del alma de Preciosa. Es el poeta/paje que junto a Juan/Andrés la eleva a un rango más allá de ser un mero objeto romántico, físicamente bello. En los versos que Preciosa añade a los suyos, comprueba ella la fe que ambos le otorgan, y sus palabras confirman que ella merece las hipérbolas que la colocan en «la octava esfera». La belleza, dice ella, es de menor valor que la castidad, la cual la preserva la voluntad. La voluntad es creación propia y por consiguiente es la medida por la cual otros pueden medirse. Aquí incluimos a

Andrés cuya heroica tenacidad se mide por la castidad y el autodomnio de Preciosa. Los versos de Preciosa son los de una mujer en control de su destino; revelan por encima, otro tema cervantino — quien recibe gran belleza y talento tiene obligación moral de perfeccionarlos y utilizarlos bien. La ejemplar Preciosa cumple este ideal. Así, no sólo Juan/Andrés sino el sospechoso poeta/paje — quien se refirió en sus sonetos previos a la mujer cuya belleza tenía el poder de matar y encantar — se ha sido transformado de tal forma que ya confía y tiene fe. Observó en Preciosa «... su discreción, su honestidad y su agudeza, de tal manera, que en Clemente halló disculpa la intención de Andrés, que aun hasta entonces no la había hallado, juzgando más a mocedad que a cordura su arrojada determinación» (142). Parece que Cervantes mismo se satisface con su propia creación. Hace que la virtud de su heroína tenga más valor para el lector del siglo diecisiete cuando aclara que el nacimiento y los orígenes de la gitanilla son nobles. Aun antes de este desenlace, había convencido al poeta/paje y al lector de que es la belleza innata y la virtud («hermosura-virtud») de Preciosa lo que la distinguen de su crianza, de su arreglo gitano y de su ambiente. Notamos además que es Juan/Andrés quien percibe esta espiritualidad que trasciende la belleza física y el rango social.

Cuando nos aproximamos al desenlace de la novela, los gitanos no pueden acompañar al poeta/paje a Sevilla para reunirse con los cargadores de plata. Parece que hacía años, la abuela le hizo una burla grave al gorrero sevillano convenciéndole a buscar un tesoro enterrado que no existía. El autor ha de llevar a sus protagonistas principales Preciosa y Andrés por otro sendero para descubrir su identidad auténtica; el tesoro enterrado que busca el autor no está en Sevilla. El poeta/paje tiene que apartarse de la historia tan misteriosamente como entró en ella, confirmando que la búsqueda del artista es continua, sin fin o conclusión. Simbólicamente observamos al artista cargar su «plata» — sus revelaciones preciosas — y trasladarse de nuevo a otra creación. Es sólo de esta manera que el artista, igual como el alquimista, por vía del proceso creativo, por medio de su búsqueda metafísica, su «noviciado», puede transmutar el metal en oro. El artista transmuta las emociones viles de sus personajes, de sus lectores y de sí mismo en emociones elevadas — celos en confianza, venganza en perdón, y los impulsos destructivos en unión y creación. Metafóricamente vemos que, «... volviéronse las prisiones y cadenas de hierro en libertad y cadenas de oro...» (156). El artista o el poeta/paje ha descubierto la manera de unirse con aquellos que similarmente transportan «gran cantidad de plata» a Italia.

Con *La gitanilla*, Cervantes ha señalado el proceso — el peregrinaje — por el cual los amantes se unen y la novela ejemplar toma forma. En el penúltimo párrafo de la novela, el autor termina haciéndonos ver cómo la búsqueda de la unión artística se une con la búsqueda de los amantes. Cervantes concluye diciéndonos que los poe-

tas de la ciudad celebraron la belleza sin par de la gitanilla y que su fama durará en los versos del famoso licenciado Pozo. Otra vez vemos que el nombre, Pozo, tiene significación cervantina porque el *pozo* da agua, la fuente vital de la creación. Cuando el narrador dice que en sus versos la belleza de Preciosa perdurará «mientras los siglos duren» (158), hablamos de nada menos que de la inmortalidad, la misma inmortalidad que la creación artística *La gitanilla* da a sus valores espirituales y personajes ejemplares.



para estas novelas con la naturaleza codificada que aparece en *La Galatea* que:

la indole de sus argumentos, que se desarrollan casi siempre en núcleos urbanos, Madrid, Sevilla, Londres, Nicosia, Valladolid, Toledo, Barcelona y Ferrara [...] [o] por la objetividad misma de sus *Novelas*, en que los sucesos y peripecias priman sobre los cuadros y situaciones campestres, la Naturaleza y el paisaje están ausentes casi siempre de ellas [...] la visión del paisaje como fuente poética creadora, permanece extramuros de las *Novelas Ejemplares*, sin entrar para nada en sus páginas;<sup>3</sup>

Como vemos, pues, y al igual que en el *Quijote*, hallamos en estas novelas una escasa descripción paisajística, y, en algunas novelas como *Rinconete y Cortadillo*, *La señora Cornelia* y *El casamiento engañoso* no encontramos la más mínima referencia al paisaje. Pero cuando éste existe ¿cómo se trata?, ¿qué tipos de «paisajes» hay?

#### 1. La gitanilla

Es esta novela, juntamente con *El amante liberal* y *El licenciado Vidriera*, una de las obras en las que existe una mayor abundancia de referencias al paisaje, claro está que en el contexto de la tímida descripción que vemos en la obra de Cervantes. Así, ya al comienzo de la novela, Cervantes manifiesta que Preciosa es una gitana de gran belleza a la que:

Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos (61-62)<sup>4</sup>

Los elementos de la naturaleza citados, el sol, el aire y «todas las inclemencias del cielo» están mencionados en el texto para ponderar la belleza de la protagonista, conservada pese a su vida en un medio adverso.

A estas pinceladas que encubren la sugerencia del paisaje más que a su descripción, se unen distintos usos con la simple función de constituir el decorado ambiental en el que enmarcar la acción de los personajes<sup>5</sup>. Los elementos de los que consta este decorado son los

<sup>3</sup> Cervantes creador de la novela corta española, t. I, C.S.I.C., Madrid, 1982, p. 85. Amezúa señala un mayor tratamiento del paisaje marino, en particular en el *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: «En suma, Cervantes, como buen novelista, capta del mar todo cuanto puede servirle para nutrir las peripecias de sus novelas, principalmente en *La española inglesa*, en *El amante liberal* y, sobre todo en el *Persiles*, la más marítima de todas las suyas» (*Ibid.*, p. 86).

<sup>4</sup> Esta numeración remite a la citada edición de Harry Sieber (Cátedra, Madrid, 1980, 2 vols).

<sup>5</sup> Debemos subscribir el juicio de Miguel de Unamuno en relación al paisaje en el *Quijote* y que podemos aplicar también a las *Ejemplares*, al escribir que «es indudable

mínimos y suelen aparecer brevemente bosquejados, reducidos a los términos que se estiman esenciales para situar la acción relatada. La representación del espacio natural se fundamenta en la sugerencia de una tenue descripción, explicitada en la cita de unos pocos elementos naturales. Estas menciones se distinguen por su economía y apuntan a la técnica impresionista de la que se sirve Cervantes en su evocación del paisaje, y que ya ha sido señalada por la crítica en relación al *Quijote*<sup>6</sup>. Leamos algunos ejemplos de la novela:

1. Crióse Preciosa en diversas partes de Castilla, y a los quince años de su edad, su abuela putativa la volvió a la Corte y a su antiguo rancho, que es adonde ordinariamente le tienen los gitanos, en los campos de Santa Bárbara, pensando en la Corte vender su mercadería, donde todo se compra y todo se vende. (63)

2. Sucedió, pues, que la mañana de un día que volvían a Madrid a coger la garrama con las demás gitanillas, en un valle pequeño que está obra de quinientos pasos antes de que se llegue a la villa, vieron un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino. (83)

3. Otro día les rogó Andrés que mudasen de sitio y se alejasen de Madrid, porque temía ser conocido si allí estaba; ellos dijeron que ya tenían determinado irse a los montes de Toledo, y desde allí correr y garramar toda la tierra circunvecina. (106)

4. Sucedió, pues, que teniendo el aduar entre unas encinas, algo apartado del camino real, oyeron una noche, casi a la mitad della, ladrar sus perros con mucho ahinco y más de lo que acostumbraban (108)

Vemos, pues, que el tratamiento del paisaje natural se limita en estas citas a brevísimas referencias que se convierten en suficientes, gracias a la sencillez descriptiva, para que el lector, en virtud de la técnica del esbozo y del trazo breve, se imagine el espacio que se le sugiere. De ahí que Cervantes únicamente mencione, en la primera cita, «los campos de Santa Bárbara»; «un valle pequeño», en la segunda; «los montes de Toledo», en la tercera, y que el aduar de los gitanos se hallaba «entre unas encinas», en la cuarta.

Tal y como sucede en el *Quijote* y en novelas de caballerías clásicas como el *Amadís*, las indicaciones relativas al lugar de la acción no aparecen individualizadas, sino que reflejan estereotipos convencionales que señalan su función decorativa. La presencia del tópicus del *locus amoenus*, con su característica fuente, arroyo y prado nos indica que estamos ante la representación de un espacio literario recreado a partir de una convención. Una convención que, como en el pasaje que sigue, puede hallarse al servicio de la alegoría. De ahí que la poesía se defina como:

que en el *Quijote* el paisaje no es, como en los cuadros de Velázquez, más que un medio de poner de relieve al hombre». («El sentimiento de la naturaleza», en *Por tierras de Portugal y España, Obras Completas*, I, Barcelona, 1958, p. 529).

<sup>6</sup> Cfr. la nota de Vicente Gaos en su edición del *Quijote* (Gredos, Madrid, 1987, p. 166, n. 5).

una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discrección más alta. Es amiga de la soledad. Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleitea y enseña a cuantos con ella comunican. (91)<sup>7</sup>

En *La gitanilla* encontramos un tipo de paisaje utilizado como ilustración y refuerzo del razonamiento ideológico del personaje. Procedimiento éste que recuerda otros usos en el *Quijote*, en particular el famoso discurso de la Edad de Oro (I, 11), de bello corte virgiliano, en el que asistimos a la presentación de una naturaleza amable y pródiga, humanizada y al servicio del hombre. Cervantes, en este discurso de la Edad de Oro, considerado por los comentaristas como un dechado de prosa, trata un tema que ya estaba presente en el *Trato de Argel* (jorn. II) y del que, posteriormente al *Quijote*, volveremos a hallar ecos en la poetización de la vida de los gitanos en la novela que comentamos. En un texto y en otro, el paisaje natural ilustra las ideas que se exponen, en un ansia de describir la vida idealizada de los gitanos como expresión de la vida natural del hombre<sup>8</sup>. Obsérvese la estructura paralelística del texto y la disposición del elemento natural como término de comparación:

nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos y las enterramos por las montañas y desiertos como si fueran animales nocivos: no hay pariente que las vengue, ni padres que nos pidan su muerte. [...] somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. Los montes nos ofrecen leña de balde; los árboles, frutas; las viñas, uvas; las huertas, hortalizas; las fuentes, agua; los ríos, peces, y los vedados, caza; sombra las peñas, aire fresco las quebras, y casas las cuevas. Para nosotros, las inclemencias del cielo, son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos y hachas los relámpagos. Para nosotros son los duros terrenos colchones de blandas plumas; el cuero curtido de nuestros cuerpos nos sirve de arnés impenetrable que nos defiende; a nuestra ligereza no la impiden grillos, ni la detienen barrancos, ni la contrastan paredes; a nuestro ánimo no le tuercen cordeles, ni le menoscaban garruchas, ni le ahogan tocas, ni le doman potros. [...] Para nosotros se crían las bestias de carga en los campos y se cortan las faltriqueras en las ciudades. No hay águila, ni ninguna otra ave de rapiña, que más presto se abalance a la presa que se le ofrece que nosotros nos abalanzamos a las ocasiones que algún interés nos señalen [...] Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas y movibles ranchos; por cuadros y países de Flandes, los que nos da la naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques que a cada paso a los ojos se nos muestran. Somos astrólogos rústicos, porque como casi siempre dormimos al cielo descubierta, a todas horas sabemos las que son del día y las que son de la noche; vemos cómo arrincona y barre la aurora las estrellas del cielo, y cómo ella sale con su compañera el alba, alegrando el aire, enfriando el agua y humedeciendo la tierra,

<sup>7</sup> Se hace eco de este pasaje Joaquín Casaldueiro (*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Gredos, Madrid, 1974, p. 77) al establecer un paralelismo entre la poesía «exactamente con las mismas palabras con que ha dado ser a Preciosa» (*ibid.*).

<sup>8</sup> Esta es una idea apuntada, entre otros, por Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, ed. de Julio Rodríguez-Puértolas, Noguer, Barcelona, 1972, p. 177 y n.).

y luego, tras ella, el sol, *dorando cumbres* (como dijo el otro poeta) y *rizando montes*; ni tememos quedar helados por su ausencia cuando nos hiera a soslayo con sus rayos, ni quedar abrasados cuando con ellos particularmente nos toca: un mismo rostro hacemos al sol que al yelo, a la esterilidad que a la abundancia. (101-102)

Esta exposición idealizada de la vida gitanesca como manifestación de la libertad en que se halla el hombre en su estado natural, nos recuerda también, en cuanto al tipo de paisaje descrito, parte del parlamento de la pastora Marcela, en el *Quijote* de 1605. En ambas citas, el paisaje se utiliza como ilustración del razonamiento del personaje, como correlato natural de su sentir:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura.<sup>9</sup>

Hay también en *La gitanilla* un uso del paisaje que entronca directamente con el platonismo de Fray Luis de León. Así en los versos del canto amebado de Andrés y Clemente:

#### ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo  
con que esta noche fría  
compite con el día,  
de luces bellas adornado el cielo;  
y en esta semejanza,  
si tanto tu divino ingenio alcanza,  
aquel rostro figura  
donde asiste el extremo la hermosura. (119)

#### El amante liberal

En esta segunda novela, predominan los usos que ya veíamos en la anterior, con una clara preponderancia de aquellas mínimas referencias al paisaje, vertidas en el texto mediante la técnica impresionista y en el que más que de una presencia real debemos hablar del desarrollo de una técnica sugerente por la que, en virtud de la distribución diseminada de términos alusivos al medio natural, el lector funde en su imaginación un esbozo de paisaje. En este grupo de «paisajes», incluiríamos textos como la siguiente manifestación de Ricardo:

como lo verás por lo que luego hice, que fue irme al jardín donde me dijeron que estaban, y hallé a la más de la gente, solazándose, y debajo de un nogal sentados a Cornelio y a Leonisa, aunque desviados un poco. (143)

<sup>9</sup> *Quijote*, I, 14, ed. de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987, pp. 279-280.

Joaquín Casaldüero comenta que el comienzo de esta novela semeja un lienzo de Poussin, tanto por la actitud que adopta el personaje, Ricardo, como por el marco en el que éste cuenta sus desgracias:

Sobre un fondo de ruinas — las murallas de la ciudad de Nicosia — — escribe Casaldüero —, el cautivo deja escapar su queja. Cervantes compone una escena que está anunciando a Poussin. Un altozano, desde el cual el hombre, en una bella actitud clásica, contempla los muros derribados de la ciudad; a un lado, en la campaña, cuatro pabellones o tiendas; de una de ellas sale un personaje, Mahamut, el confidente, que permite a Ricardo comenzar la narración de sus aventuras.<sup>10</sup>

Observamos, como un rasgo peculiar de esta obra, la utilización de topónimos evocadores del paisaje. Así ocurre en una cita en la que las dos menciones geográficas, alusivas cada una de ellas al cabo de Troya, cerca del estrecho de los Dardanelos, y al mismo estrecho, cumplen la función de sugerir en el lector el paisaje marino de aquellos lugares descritos, ampliamente explicados en los derroteros de la época:

Ya en esto había Halima declarado su intento a Mahamut y a Ricardo, y ellos estaban en ponerlo por obra al pasar de las cruces de Alejandría, o al entrar de los castillos de la Natolia. (177)

Pero la narración en *El amante liberal* puede alcanzar momentos de gran belleza que tienen que ver con esta técnica de bosquejar el paisaje a la que Cervantes nos tiene acostumbrados en el *Quijote* y en las *Ejemplares*. De ahí que en un momento de la novela, la descripción paisajística adquiera una celeridad casi inusitada, cinematográfica incluso, gracias a la cual podemos leer estampas de bello corte virgiliano. Leámoslas:

Con diferentes pensamientos de los del cadí navegaban Ricardo y Mahamut; y así, sin querer tocar en tierra en ninguna parte, pasaron a la vista de Alejandría de golfo lanzado, y sin amainar velas, y sin tener necesidad de aprovecharse de los remos llegaron a la fuerte isla del Corfú, donde hicieron agua, y luego sin detenerse pasaron por los infamados riscos Acorceraunos, y desde lejos al segundo día descubrieron a Paquino, promontorio de la fertilísima Tinacria, a la vista de la cual y de la insigne isla de Malta volaron, que no con menos ligereza navegaba el dichoso leño. (183)

<sup>10</sup> Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares", p. 94. Ahí mismo y en nota a pie de página comentará, con agudeza, que: «El dirigirse a las ruinas, a los objetos inanimados, es, pues, en el Barroco, signo de anormalidad producida por una pasión. El hombre se lanzará al monólogo sólo cuando encuentre a quién dirigirlo; necesita de alguien o algo para poder expresarse. Un intenso desequilibrio se establece entre el objeto y el sujeto, que pone de manifiesto el estado pasional del individuo. En el Romanticismo, por el contrario, la emoción crea inmediatamente una unidad entre el hombre y sus alrededores. El mundo de espiritualiza hasta ponerse al mismo nivel del sujeto. El hombre, dirigiéndose a la ruinas, a la naturaleza, presenta su capacidad sensitiva, descubre cómo todo el mundo — hombre, plantas, agua, piedras — es capaz de sentimiento, y hasta lo apostrofa cuando espera respuesta y no la encuentra».

### La española inglesa

Las referencias al paisaje que hallamos en esta obra se reducen a tres, todas ellas del paisaje marino que evidencian a un Cervantes conocedor del mar y de sus fortunas y adversidades<sup>11</sup>:

1. Seis días navegaron los dos navíos, con próspero viento, siguiendo la derrota de las islas Terceras, paraje donde nunca faltan o naves portuguesas de las Indias orientales o algunas derrotadas de las occidentales. Y al cabo de los seis días les dio de costado un recisimo viento que en el mar Océano tiene otro nombre que en el Mediterráneo, donde se llama mediodía, el cual viento fue tan durable y tan recio, que sin dejarles tomar las islas les fue forzoso correr a España; y junto a su costa, a la boca del estrecho de Gibraltar, descubrieron tres navíos, uno poderoso y grande, y los dos pequeños. (252)

2. y así como se iban embarcando, dio a cada uno cuatro escudos de oro españoles, que hizo traer de su navío, para remediar en parte su necesidad cuando llegasen a tierra, que estaba tan cerca, que las altas montañas de Abila y Calpe desde allí se parecían. (256)

3. Mas en aquel breve tiempo, donde él pensaba que la nave de su buena fortuna corría con próspero viento hacia el deseado puerto, la contraria suerte levantó en su mar tal tormenta, que mil veces temió anegarle. (265)

Hay también en *La española inglesa* un uso del elemento natural como refuerzo del discurso del autor, como término de comparación:

y no faltó quien se quiso aprovechar de lo que llaman hechizos, que no son sino embustes y disparates; pero a todo esto estaba Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueve ni las olas ni los vientos. (275)

### El licenciado Vidriera

Juntamente con *La gitanilla* y *El amante liberal* es esta una de las novelas con una mayor presencia del paisaje. Así, hallamos, en primer lugar, textos en los que el paisaje natural aparece como una simple referencia tendente a enmarcar al personaje en el cuadro de la acción, en la línea del uso habitual del paisaje que sigue Cervantes en las *Novelas Ejemplares*, como vemos en las citas siguientes:

1. Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol, durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. (43)

2. Los veranos dormía en el campo al cielo abierto, y en los inviernos se metía en algún mesón, y en el pajar se enterraba hasta la garganta, diciendo que aquella era la más propia y más segura cama que podían tener los hombres de vidrio. Cuando tronaba, temblaba como un azogado, y se salía al campo, y no entraba en poblado hasta haber pasado la tempestad. (54)

<sup>11</sup> Manuel Socorro califica esta obra «de ambiente netamente marino desde el principio hasta el fin» (*El mar en la vida y las obras de Cervantes*, p. 99).



En algunos casos, estas simples referencias consiguen una descripción de gran belleza poética, como ocurre cuando Tomás, el protagonista, recién desembarcado en Génova se admira «de la belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro» (48).

Pero quizá la descripción de Cervantes que raya a una mayor altura poética en esta novela y, probablemente en todas las *Ejemplares*, sea la que efectúa, no sin admiración, de las ciudades de Florencia y Roma, «reina de las ciudades y señora del mundo» como califica a esta última, y en la que retrata, en plástica conjunción, la pretérita grandeza de la Roma cesárea con el no menor esplendor de la Roma pontificia; en la cita la presencia del elemento natural se limita a alusiones tópicas de ambas ciudades, tales como sus ríos y sus montes:

Contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apacibles calles. Estuvo en ella cuatro días, y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río, que siempre llena sus márgenes de agua y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras, y por sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras de este jaez. Pues no le admiraba menos la división de sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro, cuyos nombres manifiestan la grandeza y majestad romana. (49)

Hallamos también un pasaje en el que la presencia del elemento natural cumple la función de satirizar la afectación de la poesía de circunstancias, plagada de metáforas tópicas, con lo que Cervantes, como ya había hecho en el *Quijote*<sup>12</sup>, ridiculiza a los malos versificadores, que no poetas, de su tiempo al criticar el uso de su lengua literaria. Por ello escribe de estos malos poetas que eran pobres:

porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalía; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Estas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna. (60)

<sup>12</sup> Cfr. de Ángel Rosenblat, «Afectación o llaneza», en *La lengua del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 20-26. Cfr. también sobre este uso en el posterior *Persiles*; de José Servera Baño su ya citado «El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», pp. 302-305.

*La fuerza de la sangre*. *El celoso extremeño*. *La ilustre fregona*.  
*Las dos doncellas* y *El coloquio de los perros*.

Estas cinco novelas se distinguen de las anteriores por su escaso tratamiento del paisaje. En *La fuerza de la sangre* y en *El celoso extremeño*, las pocas alusiones al paisaje se observan, al igual que en el *Quijote*<sup>13</sup>, al principio de la novela, como pórtico a la narración. Así comienza *La fuerza de la sangre*:

Una noche de las calurosas del verano volvían de recrearse del río en Toledo, un anciano hidalgo con su mujer, un niño pequeño, una hija de edad de diez y seis años y una criada. La noche era clara; la hora, las once; el camino, solo, y el paso, tardo, por no pagar con cansancio la pensión que traen consigo las holguras que en el río o en la vega se toman en Toledo. (77)

En esta obra, y ya casi en su final como colofón de la historia contada, Cervantes bosqueja una naturaleza extraída de la mitología, como término de comparación para intensificar el ansia que siente Rodolfo por unirse con su enamorada:

Y aunque la noche volaba con sus ligeras y negras alas, le parecía a Rodolfo que iba y caminaba no con alas, sino con muletas: tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa. (95)

También en *El celoso extremeño* el paisaje abre la novela que se desarrolla en un marco urbano o, mejor dicho, doméstico, en el sentido recto del término, y en el que la casa, como advirtieron los contemporáneos de Cervantes, se erige en la protagonista de la obra<sup>14</sup>. Otra vez aquí la naturaleza, esta vez del mar oceánico, constituye un pórtico a la narración, al contarnos Cervantes la ida hacia las Indias del celoso Carrizales:

zarpó la flota, y con general alegría dieron las velas al viento, que blando y próspero soplabá, el cual en pocas horas les encubrió la tierra y les descubrió las anchas y espaciosas llanuras del gran padre de las aguas, el mar Océano. [...]

La flota estaba como en calma cuando pasaba consigo esta tormenta Felipo de Carrizales, que éste es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela.

<sup>13</sup> Este rasgo, en relación al *Quijote*, ya había sido advertido por Ignacio Olagüe quien afirma del tratamiento del paisaje en la gran novela cervantina que: «no abundaban las oportunidades para hablar del paisaje. Esto ocurre, en general, al principio y finales de los capítulos, como cabecera y colofón de un episodio». (*Anales Cervantinos*, III (1953), p. 271.

<sup>14</sup> Siguiendo a Joaquín Casaldueiro, «Los contemporáneos de Cervantes se dieron cuenta de que la casa era la protagonista de la novela, y Calderón, con su facultad para captar las formas abstractas, expresó en un verso la índole ideal de esta estructura: «Esta es la casa, sin duda./ Que aquel famoso extremeño/ Carrizales fabricó/ A medida de sus celos. (*El escondido y la tapada*, jornada II, citado por Rodríguez Marín, *Clásicos Castellanos*, vol. 36, pág. 97)». (*Sentido y forma de la "Novelas ejemplares"*, p. 176).

Tornó a soplar el viento, impeliendo con tanta fuerza los navíos, que no dejó a nadie en sus asientos; (100)

En *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *El coloquio de los perros*, siguen las levísimas pinceladas paisajísticas como mero marco de referencia en la que situar a los personajes. Su tenue presencia se limita a los usos que ya hemos comentado en otras novelas: la mera mención de un sustantivo que sugiere un paisaje, técnica impresionista frecuente en la prosa cervantina. Veámoslo:

1. Fuéronse los dos mano a mano, como dicen, hasta que llegaron a la Huerta del Rey, donde a la sombra de una azuda hallaron muchos aguadores, cuyos asnos pacían en un prado que allí cerca estaba. (*La ilustre fregona*, 179)

2. Pero lo que más compasión les puso, especialmente a Teodoro, fue ver al tronco de una encina atado un muchacho de edad al parecer de diez y seis años, con sola la camisa y unos calzones de lienzo (*Las dos doncellas*, 213)

3. Descubriase desde la parte donde estaban un ancho valle que los dos pueblos dividía, en el cual vieron, a la sombra de un olivo, un dispuesto caballero sobre un poderoso caballo, con una blanquísima adarga en el brazo izquierdo, y una gruesa y larga lanza terciada en el derecho; y mirándole con atención, vieron que asimismo por entre unos olivares venían dos caballeros con las mismas armas y con el mismo donaire y apostura, y de allí, a poco vieron que se juntaron todos tres y habiendo estado un pequeño espacio venido se apartó con el que estaba primero debajo del olivo; (*Las dos doncellas*, 234)

2. [BERGANZA] llegué a un rancho de gitanos que estaba en un campo junto a Granada. (*El coloquio de los perros*, 345)

### Conclusión

La conclusión de lo expuesto es la siguiente: en el *Quijote* y en las *Novelas Ejemplares*, Cervantes se sirve de la naturaleza, de la descripción paisajística como un recurso secundario al servicio de la acción de los personajes. En muy escasos momentos, podemos leer en las *Ejemplares* el retrato del espectáculo de la naturaleza, rasgo éste característico de aquel monumento de la prosa española renacentista que fue la *Introducción del símbolo de la fe* de Luis de Granada. Tendremos que esperar casi dos siglos, hasta la aparición de los románticos, para encontrar textos en los que el autor se recree en la naturaleza y la conciba como un vehículo lírico a través del cual plasmar el sentimiento.

Pero Cervantes se proponía narrar, contar historias, en las que primase lo humano sobre otros elementos secundarios que, cuando aparecen esporádicamente, tal es el caso del paisaje natural y de lo natural, están al servicio de la narración y del personaje, del hombre en definitiva. Como en los magníficos retratos de Velázquez.

TATIANA BUBNOVA

### EL CRONOTOPO DEL ENCUENTRO Y LA IDEA DEL OTRO EN «EL AMANTE LIBERAL»

Los valores transmitidos por los textos universalmente reconocidos, como los de Cervantes, no son, sin embargo, eternos, ni tan siquiera permanentes, o al menos necesitan una visión renovada para ser actualizados. La propia transformación en historia de las axiologías una vez vigentes, proceso que implica una constante reconstrucción analítica de los sentidos que la obra es capaz de generar, requiere de los nuevos códigos de lectura, afines a cada época particular. Por eso la tarea de hacer «legible», es decir, pleno de sentido, un texto cervantino «difícil», una novela ejemplar de las menos populares, como el *Amante liberal*<sup>1</sup>, es la premisa en que se basa mi interpretación, inspirada en las ideas del filósofo ruso Bajtín, quien asimismo fue lector de Cervantes<sup>2</sup>.

La idea del encuentro<sup>3</sup> entre amantes, separados no sólo a raíz de las calamidades obligatorias codificadas por el esquema de la novela bizantina, sino, antes que nada, por la distancia que presuponen las diferencias entre ellos en cuanto personas, está puesta en el mero centro del *AL*, así en la línea argumental como en la trayectoria espiritual de los héroes. Desde este punto de vista, el propio argumento está al

<sup>1</sup> En adelante, *AL*. Usaré la edición de Juan Bautista Avalle Arce: *Novelas ejemplares*, t. 1, con la referencia a la página citada en el texto. Asimismo utilizaré la introducción de Avalle-Arce al t. 1, como Avalle-Arce I, sin más especificación en el texto.

<sup>2</sup> Hago patente desde aquí el proceso de revalorización del *AL* por lo menos desde J. Casaldüero, y del que doy una muestra en la bibliografía y en las notas de este trabajo.

<sup>3</sup> De acuerdo con Bajtín (1975: 234), el cronotopo es la interrelación sustancial entre la espacialidad y la temporalidad tal y como se manifiesta en la literatura. El cronotopo del encuentro es uno de los motivos literarios más antiguos, a la vez que se manifiesta en las esferas extraliterarias de la existencia. Por otra parte, el encuentro como motivo de la filosofía ética de Bajtín es un elemento básico en el «acontecimiento del ser», que se da entre dos personas mediante un diálogo ontológico del cual la propia subjetividad es producto. La triple óptica primaria mediante la cual el individuo organiza su percepción del mundo: «yo-para-mí», «yo-para-otro», «otro-para-mí», organiza la intersubjetividad, fundamento del diálogo ontológico. (Hasta donde yo sepa, el primer intento por introducir la cronotopía bajtiniana en la interpretación del *AL* aparece en Cardaillac *et al.*, 1980).

servicio del encuentro existencial<sup>4</sup>, y de tal manera que, lejos de justificar ciertos reproches — ya anticuados, por cierto — de estaticidad, aparece altamente dramatizado. En efecto, el tradicional inicio *in medias res*, descontando los primeros parlamentos informativos de Ricardo y Mahamut, nos sitúa, desde el punto de vista de la pura acción, en el instante de la reaparición de Leonisa, a quien su enamorado Ricardo apenas hace unos momentos consideraba muerta.

Ahora bien, el supuesto esquema bizantino, como ha sido observado (cf. Zimic 1989), se infringe desde el principio. Ricardo y Leonisa no son amantes, aunque el vínculo amoroso une al primero con la segunda. Sin embargo, Leonisa en un principio rechaza las pretensiones amorosas de quien hacia el final de la novela se mostrará como un «amante liberal». Las aventuras de naufragios, piratas, raptos, rivalidades cruzadas y tentaciones de la pareja evocan, en un esquema de aventuras, una novela de puesta a prueba, pero no del sentimiento amoroso, sino del temple de carácter que llevará a un verdadero encuentro entre Ricardo y Leonisa.

Los antecedentes de la historia aparecen en retrospectiva contados por Ricardo y desde *su* punto de vista, lo cual permite, como más adelante veremos, una complejidad que rebasa el esquema de novela bizantina. El azar o la suerte, elemento esencial de la novela griega, permite que la acción, convertida en una especie de aprendizaje psicológico encaminado al encuentro espiritual, avance. Al poner a la pareja en contacto, si bien dentro de un esquema relacional<sup>5</sup> que asimismo tiene sus antecedentes en los autores como Aquiles Tacio, el azar no propicia simplemente la recuperación mutua de los amantes separados, ni tan sólo desencadena la siguiente serie de vicisitudes, sino que permite, antes que nada, que los protagonistas interactúen y conozcan las motivaciones y los argumentos recíprocos de sus actos. Esto es, la aventura externa está al servicio de una profundización psicológica y del reconocimiento que hacen los héroes a la autonomía recíproca de su subjetividad<sup>6</sup>. Hay un desarrollo espiritual de ambos con respecto al punto de partida cronológico de la historia<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Me inspiro en este trabajo en las siguientes obras de Bajtín: «Autor y héroe en la actividad estética» [h. 1924], en *Estética de la creación verbal*, 1982, pp. 13-190; *K filosofii postupka* [Hacia una filosofía del acto ético], [h. 1924], 1986; «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela» [en ruso, h. 1937-1938], en Bajtín 1975: 234-407.

<sup>5</sup> Me refiero a las parejas secundarias, el cadí y Halima su mujer, que respectivamente reclaman los amores de Leonisa y Ricardo. Pruebas son por las que pasan los protagonistas de Aquiles Tacio.

<sup>6</sup> Como dice a propósito de *La Galatea* Avallé-Arce: «La metarrealidad cervantina está basada en las opiniones de sus personajes, en las opiniones en cuanto ellas son actos de fe en la propia autonomía y unicidad de esas mismas creaciones literarias [...] Cada uno sería presentado, entonces, no en términos del autor demiurgo, sino con los atributos de su autorretrato [...]» (1968: XXVIII y XXIX). Asimismo Zimic habla de una «gradual revelación interior, del descubrimiento y reconocimiento íntimo del personaje» (1989: 164).

<sup>7</sup> «Las aventuras tienen un fin, una justificación de la que carecían las historias bizantinas. La peregrinación se convierte en un aprendizaje, en un camino de perfección.

El espacio textual del *AL* alberga un pequeño drama ontológico de dos sujetos autárquicos en conflicto: la persecución amorosa y el rechazo, la pérdida y el encuentro pueden transcribirse en términos de la búsqueda y el encuentro de la libertad individual en el otro y, desde ahí, en sí mismos. El otro como espejo del yo no devuelve una imagen complaciente, sino que hace al individuo reflexionar sobre sus prerrogativas y deberes hacia los derechos del otro.

Al principio Ricardo cuenta la historia de su pasión por Leonisa mediante un autorretrato, evidenciando el desprecio de la mujer y su preferencia por otro pretendiente como un error. Conocemos la conducta de Leonisa sólo en la versión de Ricardo, en la que prevalece la visión de sí mismo, o la óptica del «yo-para-mí». Si apreciamos la situación desde el «yo» del protagonista, Leonisa es el *objeto* de sus anhelos amorosos:<sup>8</sup> «cosa en sí» para Ricardo, es víctima incongruente de sus propias determinaciones misteriosas, aparentemente inmotivadas, y no un verdadero «otro-para-mí» axiológicamente constructivo.

Es de notar que la intersubjetividad, móvil implícito de la acción en el *AL*, aparece, como siempre en Cervantes, mediante un complejo sistema de perspectivas interpersonales. La analepsis mediante la cual se narra la prehistoria de la pareja no es sino la versión personal de Ricardo, como ya hemos advertido. Gracias a la oportuna intercesión de Mahamut, Leonisa adelanta su cambio positivo hacia Ricardo, lo que propicia una explicación decisiva entre ellos. El episodio sobre la escalera en la casa del cadí, que retomaré más adelante, es el momento a partir del cual Ricardo llega a percatarse de que su «yo-para-otro» es distinto del «yo-para-mí». La situación se describe mediante el discurso impersonal, por lo tanto técnicamente más «objetivo», del narrador, de modo que los personajes hablan en primera instancia, sin mediación.

La «soberbia y malconsiderada doncella» que es, según las palabras de Ricardo, la Leonisa del episodio cronológicamente inicial, nunca deja de ser el «alma» de Ricardo, pero la controversia estriba en que la generosidad permanentemente dispuesta del héroe en nada contribuye al entendimiento de la pareja. El desplazamiento de la óptica «yo-para-otro» hacia el juicio de Leonisa: «te hago saber, Ricardo, que siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías», permite que Ricardo se dé cuenta de que Leonisa lo valoraba de modo muy diferente respecto de

Cervantes está utilizando los rasgos bizantinos de una manera totalmente original: preserva numerosos elementos formales, pero el dinamismo es diferente. La función del tiempo cambia, ya no es un tiempo paréntesis en la historia amorosa de los protagonistas, sino un tiempo dinámico donde los personajes van sufriendo cambios, se manifiestan más humanos, con libertad para decidir» (García del Campo 616).

<sup>8</sup> Sobre Leonisa como objeto de deseo, cf. Díaz Migoyo, *passim*.

su propia autovaloración, esto es, de su «yo-para-mí». La experiencia que los dos viven da lugar a la corrección del juicio: «Confieso también que me engañaba» (200), dice Leonisa en seguida, y su nuevo reconocimiento de Ricardo inaugura un nuevo «yo-para-mí» de éste: «Dices muy bien, señora, y agradécote infinito el desengaño que me has dado» (201). Leonisa aparece por primera vez como un «otro-para-mí» en la óptica de Ricardo.

Desde este instante el drama existencial de la intersubjetividad avanza rápidamente hacia una solución, en la que el reconocimiento de un «otro-para-mí» en Leonisa permite el despliegue final de la «liberalidad» de Ricardo. Al cancelar la deuda moral de Leonisa para con él, le devuelve, efectivamente (cf. Díaz Migoyo, 149) su ser que, por lo demás, siempre fue de ella. Con ello la vuelve a ganar mediante el reiterado reconocimiento por parte de su amada, que si bien «desamorado», no es «ingrata ni desconocida» (199). El verdadero encuentro se da, pues, cuando Ricardo «da a Leonisa por primera vez [...] su propia subjetividad» (Díaz Migoyo, 148), y cuando Leonisa la reconoce fundada por el deseo de Ricardo. O, en palabras de Díaz Migoyo (149), cuando Leonisa habría podido decir: «Soy mía [...] en la medida en que tú me das el ser que soy para ti en el deseo. Por tanto mi ser está en ti y en ti me encuentro y soy».

Ahora bien, este drama existencial cuyo esquema abstracto acabo de describir, no puede plasmarse en un argumento sin una adecuada «puesta en tiempo y espacio», es decir, sin una cronotopía que la acoja y le dé sentido.

La transformación del tiempo-espacio del tradicional esquema de novela griega — «tiempo de aventuras en un mundo ajeno» (Bajtín 1975: 234) — está entre los factores que permiten en la narración «la inesperada profundidad psicológica» advertida por Avalor-Arce<sup>9</sup>, al hacer más cercanos al lector las circunstancias históricas y el espacio geográfico en los que se desenvuelven los protagonistas. El mismo *mare nostrum*, escenario de la aventura en *AL*, en comparación con la novela griega, se muestra como un confín más familiar. La percepción de las distancias lógicamente es diferente: éstas se acortan con el transcurso de la Historia, los puntos geográficos son menos fabulosos que aquellos que aparecen en la misma área geográfica, p. e., en la novela de Aquiles Tacio<sup>10</sup>.

El grado de alteridad que modifica socialmente la triple óptica

<sup>9</sup> Pero interpretada en función del matrimonio cristiano como objetivo principal. Cf. Avalor-Arce 1982: 32.

<sup>10</sup> El punto de vista que se establece sobre el espacio en que se van a desenvolver *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*: Sidón y Tiro, Fenicia y Egipto; las descripciones de la fauna del delta del Nilo, así como la onomástica griega impuesta sobre los personajes supuestamente fenicios marcan el espacio mencionado como un mundo esencialmente ajeno al lector, exótico, extraño y fabuloso. Supongo que así fue para los primeros lectores; para los del s. XVI esta circunstancia se acentúa.

ontológica, mediante la cual el sujeto organiza el mundo tan sólo a partir de sí mismo, es aquel que marca la diferencia física y social hombre/mujer. La diferencia étnica, racial y/o cultural agrega al paradigma otras variables que particularizan el argumento ontológico, en la intersección de lo universal y suprahistórico con lo histórico y particular. En este nuevo equilibrio intervienen los factores de los que por fuerza prescindí en la primera aproximación al problema que planteo como central en el *AL*. De esta manera, la cronotopía interviene en la dinámica relacional yo/otro desde la Historia: transcurso de un tiempo particular en un espacio particular.

Uno de los puntos centrales que externamente emparentan la novela ejemplar de Cervantes con el mentado esquema bizantino es la prodigiosa castidad del personaje femenino, conservada en las circunstancias adversas, más inverosímiles de lo que el caso permite. Leonisa es raptada por los piratas musulmanes, y su belleza representa un valor de cambio en las actividades bélico-comerciales de sus secuestradores. Pero los turcos, más allá del tratamiento puramente comercial de la belleza como valor de cambio, están sujetos a sus efectos eróticos y todo el tiempo tratan de obtenerla para sí mismos como valor de uso, finalidad a la que el azar permanentemente se opone, salvando la virginidad de Leonisa de los percances más peligrosos. Un asunto semejante fue tratado por Boccaccio dos siglos y medio antes de Cervantes (*Decamerón*, II, 7)<sup>11</sup>. Curiosamente, el escenario físico de las pruebas por las que ha de pasar la princesa «babilónica» Alatiel es el mismo *mare nostrum*. Más aún, la parte más importante de la historia transcurre en el Mediterráneo oriental, en prácticamente los mismos lugares por los que andarían cien años después de la caída del Imperio Bizantino los sicilianos Leonisa y Ricardo<sup>12</sup>. En los tiempos de Boccaccio Constantinopla era todavía dominio griego, junto con la mayor parte de las islas del Mediterráneo oriental que sirven de escenario a las dos novelas. A Leonisa, en cambio, en algún momento la quieren llevar como presente al sultán de Constantinopla, el «Gran Turco». Todos los percances de la inicialmente virginal Alatiel suceden en una circunstancia drásticamente inversa a la que está viviendo Leonisa: la

<sup>11</sup> Advierto que nada más lejos de mis propósitos que establecer un vínculo genético entre la *novella* de Boccaccio y la novela ejemplar cervantina. Las referencias pertinentes en torno al tema «Boccaccio y Cervantes» se encuentran en: Emilio Alarcos García, «Cervantes y Boccaccio», *Mediterráneo*, número monográfico dedicado a Cervantes, Valencia, 1950; Franco Merigalli, «La literatura italiana en la obra de Cervantes», *Arcadia*, 6 (1971), 1-15. Ninguno de ellos, como tampoco otros autores que se han ocupado del asunto, hasta donde yo sepa, mencionan la novelita de Boccaccio como antecedente del *AL*.

<sup>12</sup> No hay que olvidar el inicio del *AL*: la invocación que hace Ricardo a las «lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores» (Avalor-Arce 1982, I: 161). Nicosia, en Chipre, cae en manos de los turcos en 1570. Para la época en que se desarrolla la historia de Ricardo y Leonisa, el último puerto de la isla que permanecía en manos de los cristianos era Famagusta, ciudad que aparece también en la historia de Alatiel.

princesa babilónica se resiste<sup>13</sup>, sin éxito, a los asaltos eróticos de una serie de cristianos: españoles, griegos o italianos, mientras que el primer musulmán en cuyas manos cae se casa con ella<sup>14</sup>. Inversamente, Leonisa declara: «Ocho días estuvimos en la isla, guardándome los turcos el mismo respeto que si fuera su hermana, y aun más» (198).

La historia de Alatiel parece ser, en el contexto del *Decamerón*, una parodia del esquema de novela bizantina<sup>15</sup>. La belleza de la mujer es tratada de un modo «carnavalesco»: como objeto de alegre disfrute sensual del hombre, actitud reforzada por la radical «otredad» de Alatiel. Para protegerse, ella inicialmente quiere ocultar su identidad; después, puesto que no habla ninguna lengua cristiana, todo tipo de deliberación está excluido. A la belleza «muda»<sup>16</sup> no se le reserva otra opción salvo la de disfrutar los sucesivos cambios de propietario a los que se le somete en una situación análoga a la de Leonisa. Restituida finalmente a su destinatario inicial (el rey de Algarbe), Alatiel está incapacitada para manifestarse como carácter autónomo en el marco del relato boccacciano, y la explicación final que da a su padre acerca de lo que le había pasado durante los cuatro años de ausencia reproduce discursivamente los lugares comunes del lenguaje erótico de los hombres<sup>17</sup>. Nótese que si bien el espacio del *mare nostrum* en el cuento de Boccaccio aparece como cuasi familiar (la geografía bastante exacta, conocimiento de toponimia y de los principados históricos remanentes del Imperio Bizantino bastante verosímil), el personaje imprecisamente fabuloso de la princesa babilónica lo convierte en un mundo «propio-ajeno», alejado también por la temporalidad imprecisa de «già e buon tempo passato» (*Decameron* 152), más compatible con el cuento folklórico que con el de la Historia, cuyas

<sup>13</sup> Por lo demás, el discurso del narrador pone en duda sus deseos de resistencia: punto de vista sin duda masculino.

<sup>14</sup> Amezúa y Mayo (II: 61) atribuía a la sensualidad específica de la «raza turca» la posibilidad del peculiar desarrollo de la novela cervantina. Casaldueño habla del exotismo de la «sensualidad oriental, en este caso turca» (79), que contribuye a subrayar la «extranjera de los turcos». No sé si ésta cabe dentro de los casos de «[...] the inversion of the Boccaccio model [...] what distinguish[es] Cervantes from other writers of novellas in his own time» (Spadaccini y Talens, 1989: 236-237); los autores se refieren más bien a la estructura global del *Decamerón* frente a las *Novelas Ejemplares*. La óptica decimonónica sobre la otredad «turquesca» que sostienen Amezúa y Casaldueño salta a la vista justamente al comparar las dos obras. Evidentemente, la percepción del otro cambia junto con la evolución de la crítica; invito se relea el párrafo inicial del presente trabajo.

<sup>15</sup> Cf. P. Gómez Bedate I: XVII-XVIII.

<sup>16</sup> Cf. Millicent Marcus, «Seductions by Silence: A Gloss on the Tales of Masetto (III, 1) and Alatiel (II, 7)», *Philological Quarterly*, 58 (1979), 1-15. Sin embargo, debo reconocer que Marcus lleva la interpretación de la «mudez» de Alatiel por un camino muy distinto.

<sup>17</sup> Si en algún momento cierto personaje «col santo crecì in man che Dio ci diè la cominciò per si fatta maniera a consolare» (Boccaccio: 158), al final la propia Alatiel cuenta a su padre: en un convento de monjas «ho poi servito a san Cresci in Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene» (Boccaccio: 172).

referencias precisas nos proporciona Cervantes. Esta cronotopía sin duda contribuye al tratamiento «carnavalizado» del tema de «una sarracina, alla quale in forse quatro anni avvenne per la sua bellezza di fare nuove nozze da nove volte» (*ibid.*) En este marco el tema de la subjetividad femenina, así como la profundización en la intersubjetividad hombre-mujer simplemente no cabe<sup>18</sup>.

Como un caso de transición hacia un mayor interés por la vivencia femenina del acoso sexual, podemos evocar el de un personaje histórico del que da cuenta la poesía lírica castellana: doña Angelina de Grecia, tema de un par de poemas de Francisco Imperial. Por un lado tenemos una vida real, reconstruida sagazmente por los filólogos en los márgenes de los estudios acerca del poeta sevillano-genovés<sup>19</sup>: una princesa griega que como botín de guerra había pasado de mano en mano, de un harén a otro, regalada o reclamada por los príncipes musulmanes que atacaron los vestigios del Imperio Bizantino, finalmente obsequiada a Enrique III<sup>20</sup>. Su destino en otra clave, la de narrativa de tipo folklórico «carnavalizado», hubiera podido inspirar un cuento análogo al de Boccaccio. Tratado el tema por un poeta, la distancia emotiva frente al objeto de descripción literaria se reduce, aunque no se familiariza, y hay una identificación del sujeto lírico con los problemas del personaje histórico (Angelina de Grecia), a la que convierte en objeto estético, tratando de reconstruir poéticamente sus sentimientos. El cronotopo lírico en este caso aparece amalgamado con el histórico: cuanto menor distancia espacio-temporal, mayor identificación y subjetivización consecuente, pero el registro lírico sublima la situación, en comparación con la cronotopía ¿causi folklórica? del cuento boccacciano.

En el *AL*, Cervantes sí recurre al esquema estructural de las historias bizantinas, pero, dice Avallé-Arce, «la materia artística adquirida sirve de trampolín, es el punto de partida, no el punto de llegada» (1982, I: 28). Los cambios por los que necesariamente tiene que pasar el patrón inicial son ante todo de índole cronotópica. Gracias a la vivencia de la historia contemporánea, con los acontecimientos que para Cervantes son su propia experiencia — los asaltos de los corsa-

<sup>18</sup> Es evidente que la diferencia sexual entre el yo y el otro añade un matiz específico a las relaciones intersubjetivas: tanto el discurso literario como el social de todas las épocas convierte lo femenino en un objeto, casi nunca en igualdad de términos en cuanto sujetos. Considero que Cervantes problematiza las implicaciones de tal diferencia. También Boccaccio sin duda lo hace, pero aquí se analiza un texto aislado del *Decamerón*.

<sup>19</sup> Cf. A. Tovar, «Un suspiro de doña Angelina de Grecia», *Correo Erudito*, 1 (1940), 328; Charles Fraker, «Noticias del viaje de Angelina de Grecia», *Correo Erudito*, 2 (1942), 323-324; Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. F. López Estrada, Madrid, 1943; D.C. Clarke, «Cancionero de Baena no. 237: 'Cativa muy triste'», *MLN*, 76 (1961), 29-34; Ma. Rosa Lida de Malkiel y R.T. Kahane, «Doña Angelina de Grecia», *NRFH*, 14 (1960), 89-97.

<sup>20</sup> Cf. Nepaulsingh 1977: LXXX.

rios, los viajes, el azar<sup>21</sup> —, el mismo conocimiento de la otredad vecina del mundo musulmán<sup>22</sup>, con la que se comparte el espacio del *mare nostrum*, todos estos elementos se convierten en algo menos distante y fabuloso que los prototipos literarios del esquema bizantino, así como en algo mucho menos codificado y alegorizado que la ficción cervantina del *Persiles*. Por eso la novela ejemplar incluye detalles psicológicos más propios de la novela moderna que del «barroquismo», tan ponderado por la crítica y, sin duda, presente en otros aspectos de la novelita cervantina<sup>23</sup>. Dentro del marco histórico interiorizado como vivencia propia, en una geografía bastante<sup>24</sup> precisa, los personajes viven un proceso interior al que las aventuras bizantinas contribuyen como impulso externo, proceso que los conduce a un auténtico encuentro existencial, en el cual se reconocen como sujetos autónomos y libres, y es a partir de esta libertad como ocurre la elección interior verdadera.

A la cronotopía externa, histórico-geográfica, de la novela, le corresponde una cronotopía subjetiva e interna, en la que transcurre el encuentro existencial entre Ricardo y Leonisa.

El individuo reconoce la otredad básica del *tú* primero que nada mediante la percepción de su cuerpo en el espacio. La mirada que abarca al cuerpo del otro es capaz de instituirlo como objeto de deseo

<sup>21</sup> L. Osterc precisa la cronotopía de la novelita cervantina en los siguientes términos: «La piratería era en aquel entonces una forma complementaria de la guerra. Todos los pueblos ribereños del Mediterráneo la practicaban abiertamente como la cosa más natural del mundo. No había puerto que no tuviera alguna vez sus piratas. La propia ciudad de Trápani [lugar de origen de los protagonistas, en Sicilia] renació como centro de piratería en los tiempos en que se desarrolla la acción de esta novela. Se ha afirmado que la piratería es hija del Mediterráneo» (Osterc 1985: 123). Para este autor, el *AL* está basado en la experiencia propia de Cervantes.

<sup>22</sup> El mismo Osterc considera que en nuestra novelita Cervantes practica una especie de acercamiento positivo a la otredad musulmana, p. e. mediante la aprobación de su sistema judicial. En cambio, Casalduero afirma que «[...] ni por un momento se permite que el lector olvide la extranjería de los turcos» (Casalduero 79). La visión de Osterc, si bien innovadora, es algo exagerada: pareciera que Cervantes escribió el *AL* exclusivamente para alabar sigilosamente las virtudes administrativas de los turcos.

<sup>23</sup> Conviene retomar las observaciones de Casalduero acerca de las características del tiempo y espacio propiamente barrocas en las *Novelas Ejemplares*: «Las *Novelas Ejemplares* nos dan una fuerte sensación de temporalidad, pero de un tiempo ideal como corresponde a unos personajes ideales en una acción ideal. Es claro, pues, que al señalar una fecha para la acción se está sujetando la narración al tiempo histórico, sin la menor intención de referirla al año que se indica». Y más adelante: «En las *Novelas Ejemplares* el espacio tampoco puede designar un lugar dado. [Es] la marcha errabunda del alma en busca de un ideal y el espíritu coreográfico que anima a la novela. [...] El viaje [...] expresa el descender y ascender del alma y el cuerpo [...] Tiempo y espacio, en su continua presencia, están unidos a la eternidad y al infinito» (Casalduero 42). Sin compartir plenamente los puntos de vista de este autor, convengo en que el psicologismo e individualización en el *AL* se distinguen del psicologismo realista por esta dimensión metafísica que Casalduero evoca.

<sup>24</sup> Salvo alguna imprecisión en la sucesión de los puertos sicilianos que describe la trayectoria del barco pirata llevado por la tormenta alrededor de toda la costa occidental y septentrional de la isla (cf. Avalle-Arce 1982, I: 177).

o de repulsa, fundando así una relación inicial dirigida únicamente del yo al tú, sin tomar en cuenta la respuesta del otro, sin reconocerle el mismo derecho a la opinión con respecto al yo soberano. Así se inaugura la espacialización del otro en cuanto cuerpo, en la que tan sólo el yo-para-mí cuenta en mi relación con las otras personas, que para mí son únicamente objetos. La concepción del tú oscila desde un simple objeto hasta la idea de una otredad hostil y enajenante respecto del yo. Sin embargo, la otredad tiene un valor constructivo y de hecho es la forjadora del yo: sólo el otro es capaz de ver en mí los aspectos que están fuera del alcance de mi introspección, sólo el otro es capaz de valorarme a mí de una manera que realmente me importa. Todos mis actos cobran sentido únicamente en la presencia, real o virtual, del otro. Reconocer esta sencilla verdad no es fácil.

Al concepto espacial del cuerpo del otro le corresponde la temporalidad del alma. Representar para mí el alma del otro, a partir de una mirada que va más allá de la mera espacialización, implica un reconocimiento inicial de una autonomía del tú que nunca es igual a sí mismo, sino que va cambiando en el tiempo conforme mi mirada busca la identidad ajena, en que adivina prerrogativas y derechos sobre mi interioridad. En el transcurrir temporal del habla mediante la cual se describe y se concibe la otra persona (el alma del otro), llegamos a un nivel más alto de reconocimiento de la otredad que la pura objetualidad del cuerpo. Así, mi discurso funda la otredad como una interioridad tal vez parecida a la mía, pero sujeta al poder de mi discurso, que la describe; también como si fuera un objeto. Pero en esta fase ya surge la posibilidad del reconocimiento de la importancia de la mirada ajena para mí: adivino que existe mi «yo-para-otro».

La cronotopía interna cuerpo-espacio/alma-tiempo tiene que llegar a una fase en que se reconozca el valor fundacional del «yo-para-otro»: la representación del espíritu del otro sujeto. Sólo mediante la comunicación discursiva, mediante un diálogo en que se conocen las visiones recíprocas que el yo y el tú tienen sobre la otredad radical del otro sujeto, otredad no sólo positiva, sino indispensable y constructiva para el yo de cada quien, resulta posible un verdadero contacto. Un contacto que impide ver al otro como un objeto inmóvil y siempre igual a sí mismo, y que permite concebirlo como una entidad autónoma homóloga al yo. Así yo reconozco el valor del «otro-para-mí». De esta manera resulta posible la comunión de dos espíritus en un diálogo ontológico.

El diálogo como intercambio de las opiniones sobre la subjetividad del otro, antes desconocidas por los interesados, constituye el meollo del encuentro ontológico en el *AL*.

Inicialmente, Ricardo pretende a Leonisa dominado por el efecto arrollador de su belleza, a la que codicia igual como luego la codicia-

rán los radicalmente «otros»<sup>25</sup>: los bajás, el judío mercader, el cadí. No le concede el derecho a la elección, en el arrobamiento pasional sólo *su* punto de vista se impone. En consecuencia, Leonisa, al rechazar la violencia enajenante de la pasión de Ricardo, cae en el desatino escogiendo al «atildado» Cornelio. A partir de un rapto de violencia de Ricardo y del asalto de los piratas que se llevan a Leonisa y a Ricardo, comienza el proceso que los lleva a un encuentro auténtico: *peregrinatio vitae* o, si se quiere, la construcción de la propia vida dentro del margen que permiten las circunstancias. El argumento «bizantino» está subordinado a este propósito (hecho que fue múltiplemente señalado por la crítica), y esta parte del tratamiento del tiempo-espacio adquiere los matices «barrocos». Pero dentro de la visualización espacial barroca, y la temporalidad ahistórica asimismo barroca (cf. Casaldueño 1968), se reafirma la precisión espacio-temporal de índole realmente histórica, así como se presentan algunos elementos que posteriormente se desarrollarían en la novela psicológica. Los parámetros de la cronotopía interna están vinculados a la mirada y al habla correlativas a la vivencia *interna* del tiempo-espacio: la mirada abarca y acaricia el cuerpo, pero es capaz de dialogar con el alma si encuentra la mirada del otro; pero sólo mediante el discurso se llega al diálogo de personas como espíritus libres.

La mirada reificadora de Ricardo, que transforma en cosa la belleza corporal de Leonisa, corrobora el tratamiento que se le da como a un objeto codiciado. La idealización de la belleza femenina, con matices platónicos o incluso erótica, instituye lo femenino como una otredad misteriosa e inefable, absoluta, sacralizada o divina, pero al fin cosificada, sujeta tan sólo al punto de vista masculino. Es la imagen y la manera de ser que a la mujer se le impone por la mirada y el discurso del varón. Todo lo magnífico, seductor e irrefutable que puede representar la belleza de una mujer se concentra en la figura de Leonisa vestida a la turquesca, puesta a la venta, muy altamente valorada. Ricardo se siente morir al ver «puesta en almoneda su alma». El episodio tiene un claro antecedente en Boccaccio, cuando dos marineros hacen un «segreto ragionamento e convennersi di fare l'acquisto di questo amor comune, quasi amore così questo dovesse partire come la mercatantia o i guadagni fanno» (Branca, 158). Otro paralelo entre Leonisa y Alatiel va por el lado del habla: Alatiel actúa como muda los cuatro años de sus peregrinaciones eróticas en tierras cristianas porque no sabe sus lenguas; Leonisa no entiende el turco y no puede enterarse de los detalles del regateo por su belleza.

<sup>25</sup> El espacio de este trabajo me impide tratar por extenso los diversos puntos de vista sobre el tema musulmán que aparecen en la crítica reciente. Entre muchos otros, Osterc admite que Cervantes manifiesta un acercamiento positivo a esta otredad tan problemática para aquel tiempo. Cox Davis al admitir una interpretación contraria, a partir de ahí cuestiona hasta la misma «liberalidad» de Ricardo. Cosa que hace, por lo demás, Díaz Migoyo, aunque desde una perspectiva diferente.

Pero en la misma novela Cervantes evoca otro tipo de visualización: la mirada comunicativa, la mirada-encuentro. El primer intento ocurre en circunstancias dramáticas:

Llevábala de la mano su nuevo amo y su más nuevo amante, y al entrar por la escala que estaba puesta desde tierra a la galeota, volvió los ojos a mirarme, y los míos, que no se quitaban de ella, la miraron con tan tierno sentimiento y dolor, que sin saber cómo, se me puso una nube ante ellos, que me quitó la vista, y sin ella y sin sentido alguno di conmigo en el suelo. Lo mismo me dijeron después que había sucedido a Leonisa... (1982, 1: 174).

Y es dramático el efecto, inaugurando por fin la posibilidad de una verdadera relación justamente en el momento de una despedida violenta. Es el punto en que Ricardo realmente *ve* a Leonisa más allá de su belleza, y recibe una respuesta de ella, por lo pronto de elocuencia muda.

El reinicio de la comunicación se inaugura con una visión, estática y estética a la vez, de la figura de Leonisa en la casa del cadí. Vestida a la turquesca, de la misma manera como la había visto Ricardo de «puesta en almoneda su alma»,

sentada al pie de una escalera grande de mármol... Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario [Ricardo], de manera que, aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía... En un instante, al enamorado Ricardo le sobrevinieron tantos pensamientos, que le suspendieron y alegraron, considerándose veinte pasos a su parecer, o poco más, desviado de su felicidad y contento... Estas cosas revolviendo entre sí mismo, se movía poco a poco, y con temor y sobresalto, alegre y triste, temeroso y esforzado, se iba llegando al centro donde estaba el de su alegría, cuando a deshora volvió el rostro Leonisa, y puso los ojos en los de Mario, que atentamente la miraba. Mas cuando la vista de los dos se encontraron, con diferentes efectos dieron señal de lo que sus almas habían sentido (195-196).

Leonisa, sentada en la pose de la *Melancolía* de Durero, representa el instante de la reflexión e intelección<sup>26</sup>. Un momento más, y ella contará a Ricardo cuanto le ha sucedido desde el momento en que sus miradas se encontraron por primera y última vez. Se inaugura una nueva etapa de contacto y comunicación, que llevará a la comprensión entre los dos. Ricardo sabrá los motivos de su rechazo, Leonisa confirmará la medida del compromiso de Ricardo con ella. En el encuentro de las miradas, la mirada trasciende el cuerpo y se dirige al alma, cuyos espejos, como se sabe, son los ojos. Pero para llegar a una verda-

<sup>26</sup> La situación me recuerda el valor cronotópico del concepto de melancolía en el *Quijote* que puso de manifiesto A. Redondo en una ponencia que oí en febrero de 1994: don Quijote vive el tiempo al revés, en el espacio pedregoso de La Mancha, elemento asociado al humor melancólico. La cronotopía del *AL* es diferente: lo que hay de melancólico en la figura de Leonisa señala su espiritualidad en un momento de comunicación.

dera comprensión es decisivo el paso hacia la comunicación discursiva, sólo en el diálogo entre los espíritus libres puede suceder un verdadero encuentro. Esta comunicación espiritual lleva a Ricardo, por encima de todos los heroísmos, a otorgarle a Leonisa la libertad de elegir por ella misma, cuando llega el momento catártico de la solución final:

Yo señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya, y tan suya, que, a faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad... (214).

En estos términos se presenta el verdadero encuentro entre dos almas y el diálogo entre dos espíritus libres; la aventura «bizantina», accediendo primero al nivel de las realidades históricas y sociales inmediatamente se pone al servicio de las realidades psicológicas con rango metafísico<sup>27</sup>. La aventura «bizantina» desemboca en el encuentro existencial de dos almas que concluyen su *peregrinatio vitae*. La otredad esencial e irrefutable de los dos que conforman la pareja es reconocida y sobre todo aceptada por los dos. Ésta es la libertad en el amor que muestra Cervantes.



<sup>27</sup> «En su nueva novela bizantina, Cervantes escoge el ambiente 'histórico' y la geografía 'concreta' del Mediterráneo oriental, como contraparte sugestiva del ambiente y de la geografía típicos de las novelas bizantinas, pero no sólo como paralelo literario, sino como escenario de un drama humano, universal» (Zimic 142).

## BIBLIOGRAFÍA

- Amezua y Mayo, Agustín G. de, *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1956-58.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, Introducción a su edición de *La Galatea* de Cervantes, t. 1, Madrid, Espasa-Calpe<sup>2</sup>, 1968, pp. VII-XXXI.
- Bajtín, Mijail M., *Problemy literatury i estetiki* [Problemas literarios y estéticos], Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975.
- Bajtín, Mijail, *K filosofii postupka* [Hacia una filosofía del acto ético], Moscú, Nauka, 1986.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985.
- Cardaillac, Denise y Louis, Marie-Thérèse Carrière y Rosita Subirats, «Para una nueva lectura del AL de Cervantes», *Criticón*, 10 (1980), 13-29.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1968.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed., introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, 3 ts., Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Cox Davis, Nina, «The Tyranny of Love in *El amante liberal*», *Cervantes*, XIII: 2, 1993, 105-122.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El amante liberal*», *NRFH*, 35 (1987), 129-150.
- García Del Campo, María José, «Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes», *Actas del II-CIDAC* (nov. 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 609-619.
- Gomez Bedate, Pilar, Prólogo al *Decamerón* de Boccaccio, 2 ts., Madrid, ed. Siruela, t. 1, pp. IX-XXXI.
- Hart, Thomas R., «La ejemplaridad de *El amante liberal*», *NRFH*, 36 (1988), 303-318.
- Nepaulsingh, Colbert I., Introducción a su edición de: Micer Francisco Imperial, «*El dezir a las syete virtudes*» y otros poemas, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Osterc, Ludovik, *La verdad sobre las «Novelas Ejemplares»*, México, Ediciones Gernika, 1985.
- Pabon, Thomas A., «Courtship and Marriage in *El amante liberal*: The Symbolic Quest for Self-Perfectibility», *Hispanófila*, 76: 1 (1982), 47-52.
- Piug, Idoya, «Contribución al estudio de la ideología de Cervantes: relaciones humanas en las *Novelas Ejemplares*», *Actas del II-CIDAC* (nov. 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 601-607.
- Spadaccini, Nicholas, and Jenaro Talens, «Cervantes and the Dialogic World», en: *Cervantes's «Exemplary Novels» and the Adventure of Writing*, ed. M. Nerlich y N. Spadaccini, Minneapolis, MN, The Prisma Institute, 1989, pp. 205-246.
- Zimic, Stanislav, «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *AC*, 27 (1989), 139-166.



recusado no se comunicaron al autor... El cronotopo del encuentro y la novela en el amante liberal...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...

Basin, Mijail M. Problemas literarios y estéticos... Introducción a su edición de la novela de Cervantes...



recusado no se comunicaron al autor... El cronotopo del encuentro y la novela en el amante liberal...

JORGE GARCIA LOPEZ

CERVANTES Y EL NOVELLINO: EL EJEMPLO DE VIDRIERA

El licenciado Vidriera ha sido siempre a los ojos de la exégesis cervantina una novela de lo más extraño. Vista la obra cervantina desde la atalaya de la narrativa moderna no parece comprensible el ensamblaje de dichos y apotegmas dentro de un entramado que consiste en una biografía intelectual por otra parte apenas esbozada. Un rápido repaso por la bibliografía cervantina — siempre a pique de olvidarnos una entrada, de arrinconar alguna aportación, algún matiz — nos permite vislumbrar el grado de incomprensión crítica con que ha sido juzgada<sup>1</sup>.

Las interpretaciones clásicas de nuestra novela, en efecto, han abundado en la incomprensión al enfrentarse a un texto narrativo como *El licenciado Vidriera* donde no parece ser la narración el eje central de la historia, o, quizá, mejor, siendo una historia, una narración al fin, la parte donde Miguel parece haber centrado todo su interés se dedica a un muestreo de dichos agudos, críticos o elogiosos, y juegos poéticos a golpe de apotegma y *polyanthea*<sup>2</sup>. Y, ciertamente, estamos lejos de hallarnos ante un efímero muestreo de maestría de

<sup>1</sup> Para un repaso rápido de las principales interpretaciones, vid. la imprescindible recopilación de Dana B. Drake, *Cervantes' «Novelas ejemplares». A selective, Annotated Bibliography*, Garland P. Inc., New York and London, 1981.

<sup>2</sup> Cosa que siempre ha contado al parecer entre las faltas cervantinas («El peso del material aforístico, que no es a la postre tan original ni tan agudo como cabría esperar...», Rodríguez Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Porrúa, Madrid, 1980, I, pág. 208), ignorando al respecto que se trata de una práctica general entre sus contemporáneos, y con toda probabilidad inherente al propio género. Véase ahora M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, 1992, pág. 15. A esta luz, no puede descartarse, incluso, el origen oral de algunos chascarillos y apotegmas de *El licenciado Vidriera* que se encuentran por doquiera en la época. Un ejemplo puede verse en E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1971<sup>2</sup>, págs. 150-154, y M. Chevalier, *ob. cit.*, pág. 46, con abundantes ejemplos acerca de motejar de converso. Téngase en cuenta que los motes constituyen agrupaciones temáticas de acuerdo con objetos, edificios, ciudades, pueblos, tipos físicos, etc. Así sucede, por ejemplo con los motes de ciudades (M. Chevalier, *ob. cit.*, pág. 36) que en *El licenciado Vidriera* se da en la comparación entre Madrid y Valladolid a propósito de la cuestión de la corte.

agudeza<sup>3</sup>. La parte dedicada a los dichos agudos, a las historias de contenido crítico para con la sociedad de su tiempo o un elogio de la poesía montado sobre concordancias de *polyanthea* ocupan en realidad la parte cuantitativamente más importante de la novela, se revela como el núcleo esencial, imprescindible, arropado en ciernes por la biografía intelectual de Tomás Rueda-Rodaja, donde apenas hallamos esbozados algunos de los temas más gratos a Cervantes. De esta forma, será Menéndez Pelayo quien relacione por primera vez *El licenciado Vidriera* con el apotegma, al tiempo que entronca la novela cervantina con la biografía sapiencial de la literatura clásica:

«la sencillísima fábula novelesca — nos dice — sirve de pretexto para intercalar las sentencias de aquel cuerdo loco, como Luciano había puesto las suyas en boca del cínico Demonacte»<sup>4</sup>.

A la zaga de estas afirmaciones de Menéndez Pelayo se ha desarrollado el cervantismo clásico, regateándole incluso el título de novela<sup>5</sup>, su intrínseca unidad novelística<sup>6</sup> o abundando en la historia de nuestro licenciado como mero pretexto de Miguel para publicar una colección de apotegmas de nula originalidad<sup>7</sup>.

Y todo ello dentro de una concepción crítica de la narración que veía en el realismo decimonónico el paradigma valorativo de la obra literaria<sup>8</sup>. Enfoque crítico que acompañó a la plaga de los modelos

<sup>3</sup> Cfr. J. Rodríguez Luis, ob. cit., pág. 202.

<sup>4</sup> «A este género [el de apotegmas] puede reducirse *El licenciado Vidriera* de Cervantes, donde la sencillísima fábula novelesca sirve de pretexto para intercalar las sentencias de aquel cuerdo loco, como Luciano había puesto las suyas en boca del cínico Demonacte», M. Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, págs. LXXII y LXXVIII, apud A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, C.S.I.C., Madrid, 1954, reimpr. 1982, II, pág. 173.

<sup>5</sup> Véase A. González de Amezúa, ob. cit., II, págs. 173 ss. Merece la pena destacar al respecto la aguda observación de Astrana Marín, quien interpreta los apotegmas y dichos agudos originándose naturalmente a partir de la figura del loco, Huarte de San Juan en mano («... los apotegmas son consecuencia de la creación del loco, no los que crean al loco [...]. Es Vidriera quien los valora, no ellos a él. Vidriera, el tipo, lo que tiene importancia. Libros de agudezas habría muchos...»), cfr. L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, 1956, VI, pág. 125.

<sup>6</sup> Cfr. L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid, 1985, I, pág. 106.

<sup>7</sup> También en este camino G. Hainsworth, *Les «Novelas ejemplares» de Cervantes en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1933, pág. 13. Poco resuelve al caso el amontonamiento acritico de colecciones de apotegmas, tal como N. Alonso Cortés, ed., M. de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, Valladolid, 1916 (y véase también A. González de Amezúa, ob. cit., II, pág. 173).

<sup>8</sup> Lo que explica la supervaloración crítica en la colección de 1613 de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Perspectiva crítica en la que confluyen por igual Rodríguez Marín, González de Amezúa, Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla, así como Hainsworth u Ortega y Gasset; quizá por ello parece interesante la discrepancia crítica de Azorín. (Cfr. D.B. Drake, ob. cit., pág. 146). La cuestión del «realismo» cervantino no está cerrada, ni mucho menos. Cfr., por ejemplo, R. El Saffar, *Novel to romance*, Johns Hopkins Univ. Press, 1974, *passim*, pero al caso de *El licenciado Vidriera*, págs. 50-61. La incompreensión

vivos, que — tal como recuerda Amezúa — comenzó al respecto de nuestra novela con la aserción de Navarrete según la cual *el licenciado Vidriera* era el humanista alemán Thomas Barth, extremo de todo punto imposible, como ya señaló Morel-Fatio<sup>9</sup>. A este respecto quizá pueda aclarar algo aducir estampas de la vida real de la corte vallisoletana que aparecen en la *Fastiginia* de Pinheiro da Vega<sup>10</sup> o citar las diferentes identificaciones clínicas, realizadas en la época — de nuevo modelos vivos — y en la actualidad, del desequilibrio mental del pobre licenciado, pero ello probablemente no resolverá gran cosa, a no ser el hecho de aumentar el número de candidatos potenciales a encarnar históricamente *el licenciado Vidriera*.

Ante un camino erizado de dificultades e incompreensiones, no es de extrañar que en las páginas de la recopilación de González de Amezúa haya comenzado la fijación y comprensión de la rica simbología<sup>11</sup>, la configuración estructural<sup>12</sup>, la fina psicología<sup>13</sup> y el sentido último de nuestra novela<sup>14</sup>, camino donde la crítica cervantina ha abundado en las últimas décadas. El problema de su aparente desequilibrio estructural, de su gusto por el apotegma dentro de una narración novelística parece obviarse por irresoluble.

Para empezar, y recogiendo la senda abierta por Menéndez Pelayo, parece evidente que Miguel podía haber explotado relatos clásicos pre-

hacia la vertiente aforística de *El licenciado Vidriera* puede verse en la clásica posición de R. Schevill y A. Bonilla, eds. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, 1922-1925, III, pág. 386.

<sup>9</sup> Véase González de Amezúa, ob. cit., II, págs. 155 y ss. Con todo, la tesis de Navarrete, con ser imposible datos en mano, no deja de tener cierto interés al señalar en forma certera el hondo filón humanístico de la novelita cervantina.

<sup>10</sup> N. Alonso Cortés, ed. cit., págs. X-XI.

<sup>11</sup> Cfr. especialmente los estudios de F. García Lorca «El licenciado Vidriera y sus nombre», en *De Garcilaso a Lorca*, Istmo, Barcelona, 1984, págs. 123-138 (el estudio original en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), págs. 156-168) y J.B. Avalor-Arce, *Three Exemplary Novels*, Dell, New York, 1964, pág. 22. Quizá dentro de esta línea pueda comprenderse también el comentario de J. Casaldueño, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Gredos, Madrid, 1974, págs. 137-149, especialmente por las lúcidas observaciones sobre el simbolismo religioso de la novela cervantina (el «pecado de inteligencia»).

<sup>12</sup> La división en cuatro partes adoptada primeramente (F.P. Casa, «The Structural Unity of *El licenciado Vidriera*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), págs. 242-246; J. Casaldueño, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Gredos, Madrid, 1969<sup>2</sup>, pág. 37) fue posteriormente reducida a tres (entre otros estudios puede verse en J. Joset, «Bipolarizaciones textuales y estructura especular en *El licenciado Vidriera*», en Criado de Val, ed., *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 357-363; C. Segre, «La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes», en *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Turin, 1990, págs. 121-132).

<sup>13</sup> Véase C. Segre, «La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, págs. 53-62, sin dejar de apoyarse en determinadas consideraciones estructurales. Cfr., por ejemplo, pág. 53, donde se expone la concepción de una bipartición estructural. Puede verse también ahí (*loc. cit.*, n. 1) la más interesante bibliografía al respecto.

<sup>14</sup> Entre los estudios más recientes cfr. S. Zimic, «*El licenciado Vidriera*, la tragedia del intelectual íntegro», *La Torre*, VI, 22 (1992), págs. 237-270.

stigiados y en los que la biografía y la semblanza andan estrechamente unidos al dicho celebrado, la paradoja filosófica o el consejo útil. De hecho, no sería la primera o la última vez que Cervantes recorre el camino de Luciano o Apuleyo, tal como él mismo declara en voz alta en el *Coloquio* de Cipión y Berganza. Pero, por citar otros ejemplos, tenemos a mano la larga semblanza del neopitagórico Apolonio de Tiana que nos refiere Filóstrato, o la conocidísima colección de Esopo. Podemos alargarnos poniendo en el mismo saco la colección de semblanzas biográficas de Diógenes Laercio o Plutarco, motivo por el que nos deslizamos cada vez más hacia una intelección retórica de la novela cervantina<sup>15</sup>. Solución no exenta de problemas: de hecho la imbricación de materia clásica en el ámbito de la narrativa corta fue ya un problema que no pasó desapercibido a Bandello.

No obstante, no parece que la exploración de esta tradición pueda solventar a plena satisfacción la aparente dualidad estructural de *El licenciado Vidriera*, resultado, por lo menos, de un cruce de tradiciones narrativas. De hecho, ante el panorama bibliográfico, parece pertinente la exploración de las diferentes posibilidades de que disponía Cervantes en el horizonte de la narrativa renacentista. Y una de estas tradiciones, inexplicablemente apenas explorada con rigor, es precisamente la novela italiana del Renacimiento, aludida desde el prólogo mismo como la tradición definitoria que anima la colección de 1613. De hecho, centrándonos en la rica y extensa colección de novelas de Mateo Bandello, podemos hallar piezas narrativas que rozan el planteamiento de *El licenciado Vidriera*, novelas cortas donde el apotegma y la narración se enlazan íntimamente, donde los personajes no son protagonistas de una peripecia materializada en un esquema de cariz realista que suele suplantar — en su caso — la profundidad psicológica o la verosimilitud novelística, sino que aparecen como sujetos de un conjunto de dichos celebrados<sup>16</sup>. De hecho, la exploración de esta posibilidad no hace sino resolver la aparente dualidad estructural en una síntesis de tradiciones narrativas, y nos permite comprender el puente literario que conduce de la *Floresta* de Santa Cruz hasta los entresijos estructurales de *El licenciado Vidriera*.

Pero vayamos con los datos. En la novela I, 48 («Il re Lodovico undecimo fa del bene a un guattero per un bel motto da quello detto argutissimamente»<sup>17</sup>), por ejemplo, nos encontramos al rey Luis XI,

<sup>15</sup> Visión donde ha abundado A. Blecua, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en A. Egido, ed., *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros, Zaragoza, 1985, págs. 131-147.

<sup>16</sup> El presente estudio se basa, exclusivamente, en un recorrido completo por la colección novelística de Mateo Bandello, descartando, de momento, otros *novellieri* italianos, incluso si pertenecen al *cinquecento*. De igual forma, evito provisionalmente considerar el problema de la influencia de las traducciones.

<sup>17</sup> Tomo todas las citas de M. Bandello, *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, Laterza, Bari, 1910-1912, 5 vols, y esta en concreto en vol. II, págs. 191-195.

personaje típico de la literatura de apotegmas, a partir de la historia de Comines<sup>18</sup>, regalando a Stefano, su pinche de cocina, tras una faceciosa escena tinelaria. El mismo Luis XI nos lo encontramos en la novela II, 19 («Il re Lodovico undecimo con arguta risposta morde Lodovico suo genero duca d'Orliens»<sup>19</sup>), que nos introduce en ambientes cortesanos y nos retratan escenas faceciosas donde el propio Luis XI realiza un chiste sobre las deformidades de su hija<sup>20</sup>. Como también trata de Luis XI la novela III, 31 («Il gran maestro di Francia argutamente riprende il re Lodovico undecimo d'un errore che faceva»), «una breve *novelle*»<sup>21</sup>, según el propio autor, que sin perder la caracterización apotegmática se aproxima a la tradición *de curialium miseris*.

Otro tanto sucede con la novela III, 41 («Vari e bei motti con pronte risposte date a tempo esser bellissimi e giovare spesse fiata»), dirigida al conde Tollentino<sup>22</sup> y que está compuesta por cuatro bellas respuestas relatadas por fray Girolamo Tizzone, «venerabile religioso de l'ordine predicatore», en el convento de *le Grazie* de Milán ante un acompañamiento diplomático. En este caso, como en el ejemplo siguiente, estamos ante apotegmas encadenados linealmente, protagonizados por otros tantos personajes, y sin conexión narrativa entre sí<sup>23</sup>.

En fin, en la novela I, 31 («Varie proposte e risposte di persone diverse prontamente dette»), el novelista lombardo nos lleva de nuevo a Milán, al palacio del cardenal Federico Sanseverino en *Porta Verzellina*, y asistimos a un «suntuoso ed onorato convito a molti gentilhuomini», tras del cual «si ritirò in camera il cardinale con alcuni nuovamente venuti da Roma», sobremesa que culmina en un peripatético paseo por el jardín cardenalicio donde *messer Amico Taegio*, «dottor grandissimo e giovine molto gentile [...] entrati a ragionare de la prontezza de le risposte a tempo date» y «narrò una bellissima risposta di

<sup>18</sup> En efecto, su presencia es notable, con ese origen, en escritores como Diego de Saavedra Fajardo, *Razón de estado del rey Católico don Fernando*, f. 3<sup>o</sup>; *Empresas políticas*, XXI, XXIII, etc., y especialmente Gracián, *El héroe*, Primores II y XV; *El discreto*, cap. II; *El político*, [II], etc.

<sup>19</sup> M. Bandello, *ed. cit.*, III, págs. 41-50.

<sup>20</sup> Un humor del que nos encontramos muy alejados, pero que fue connatural a la época. Cfr. M. Chevalier, *ob. cit.*, pág. 43.

<sup>21</sup> M. Bandello, *ed. cit.*, IV, pág. 346.

<sup>22</sup> Aquí, como en las diferentes epístolas introductorias, Bandello repite idénticos propósitos que nos describen los gustos literarios de la sociedad renacentista italiana: «E ragionandosi dopo desinare di varie cose, si venne a dire di quanto ornamento siano i bei motti e le pronte e argute risposte a tempo date [...] E sapendo que voi [se dirige al conde Tollentino] meravigliosamente di cotesti motti vi diletta[...]» (*ed. cit.*, IV, pág. 373).

<sup>23</sup> En este caso Bandello llama *novelas* tanto a los apotegmas o escenas concretas aisladas que terminan con un dicho, como al conjunto del relato: «Egli a questo proposito narrò alquante belle *novelle* [...], le quali avendo io scritte, perciò che sono brevi, tutte ho in una *novella* poste» (*ed. cit.*, IV, pág. 373).

papa Giulio, e dopo lui alcuni altri dissero de l'altre da altri date». El propio Bandello razona la supuesta transcripción de la conversación («avendo io scritte v'ho voluto donare») a su fictio interlocutor epistolar, *dottor di leggi* Antonio Maria Montemerlo, «sapendo quanto voi di queste così fatte prontezze vi diletate»<sup>24</sup>. Pero lo curioso es que tras la aguda respuesta del Papa Julio II a *la nazione germanica*, «un cameriero del detto cardinale, che era spagnuolo e chiamavasi il Castigliano»<sup>25</sup> contará la respuesta del cardenal de Amiens a Marino Tomacello «che era ambasciator al papa di Ferrando [...] vecchio re di Napoli»:

«Marino, Marino, tu sei troppo più malizioso che a si picciol corpo non conviene»,

y nos aclara el narrador que «era Marino di picciola statura». Tras relatarnos *il Castigliano*, a lo largo de la narración, varios motes que ambos cortesanos siguen cruzándose entre sí, toma la palabra *messer Cola da Venafri*, «uomo di tempo ed antico cortegiano» y pasa a contarnos varios dichos mordaces de Marino Brancazio, «il quale era sfrenato de la lingua e mordacissimo», y que continuará «il signor Filippo da Gallerate, che era lungo tempo state a Napoli», quien nos cuenta nuevas facecias del nombrado Mario Brancazio en un viaje a Sicilia. Finalmente, echa su cuarto a espadas «il conte Giovanni da Tollentino» para contarnos un gracioso chiste en boca de *messer Giason Maino*, «nostro gentiluomo de Milano [...] monarca de le leggi», durante una tormenta en el lago de Como. La reunión cortesana en el jardín del cardenal Federico Sanseverino terminará plácidamente en un paseo a caballo («E variamente de le dette *novelette* ragionandosi, venne l'ora che il cardinale montò a cavallo, e tutti l'andarono ad accompagnare»).

En fin, la novela III, 48 («Facete e pronte parole di Roderico siviigliano in diverse materie molto bene a proposito dette»), parece ejemplar desde varios puntos de vista. La misiva introductoria de la novela — que termina poniéndola como ejemplo de facecia a los ojos del *dottore* Giacomo Filippo Sacco<sup>26</sup> — nos cuenta la reunión, en Pavia y en casa del «vertuoso e dottrinato *messer Antonio di Pirro*», de varios «giovini scolari» donde se trata el tema del motejar cortesano, cuya probable implicación moralizante defiende *messer Antonio*<sup>27</sup>, pasando

<sup>24</sup> Cfr. anteriormente, n. 21.

<sup>25</sup> Los españoles, en efecto, eran considerados, como veremos también aquí inmediatamente en la novela III, 48, muy versados en la facecia y el juego del motejar. Así, por ejemplo, Castiglione (II, 42) nota que «pare ancor che ai Spagna sia assai proprio il motteggiare». Tomo la cita de M. Chevalier, ob. cit., pág. 63.

<sup>26</sup> Cfr. *infra* n. 28.

<sup>27</sup> «... disse que i motti e le risposte pronte dette a tempo e luego conveniente, rintuzzando gli altrui detti o con debito morso riprendendo gli altrui vizi con qualche bella coperta di parole, erano meravigliosamente da esser lodati» (ed. cit., IV, pág. 417). El sentido moral del mote es defendido también en la época en la *Censura* con que Lucas Gracián

a contar una escena cortesana donde de nuevo nos encontramos a Luis XI en faceciosa contienda con el obispo *de Cartes*. *Messer Antonio* encuentra respuesta, tras una breve contienda de motes («alcun altri bei motti detti»), en Juan de la Cerda, «nobilissimo spagnuolo», quien nos cuenta varias escenas faceciosas de Rodrigo, «un argutissimo spagnuolo, che da fanciullo fu condotto a Napoli». La novela consiste en varios dichos célebres donde Rodrigo, *siviigliano*, anima la vida napolitana con agudezas celebradas.

¿Qué nos encontramos en estos retazos novelísticos bandellianos? Piezas literarias llamadas explícitamente novelas («novelle»<sup>28</sup>) por su autor donde la facecia y apotegma o el entrelazamiento de apotegmas de uno o varios personajes es el núcleo y el objeto de la narración. Y es el propio Bandello quien nos señala en el gusto renacentista de las cortes italianas el origen de tal práctica, proceso que *mutatis mutandis* bien podemos asignarle a Miguel en la gestación de *El licenciado Vidriera*: el gusto por el apotegma en sí mismo. Así, pues, el apotegma en la época no se halla tan separado de la novela como la tradición *narrativa* creada precisamente por las *Novelas ejemplares* podría hacer pensar. No se trata ya de que *novellino* y apotegma hayan tenido cruces histórico, es que el propio apotegma encuentra ahora su sitio en la narración corta, en una alternancia novelística de personajes que avanza en algún caso a través de una concordancia léxica (Marino/Marino) y temática (tormenta/tormenta)<sup>29</sup> de unos dichos que en ocasiones diríanse sacados — y ello por el mero gusto de subrayar paralelos — de la *Floresta* de Santa Cruz<sup>30</sup>. Acaso, sí, en tanto que praxis modelada a la luz de ejemplos clásicos cuyo magisterio moral permitieran a Miguel hundir el escalpelo crítico<sup>31</sup> en diversos aspectos de

aprueba las *Horas de recreación* de Guicciardini («... y al fin son todas apotegmas y dichos gustosos, y de buen ejemplo para la vida humana, y puertan en breve y compendioso tratado...»). Véase *Horas de recreación* recogidas por Ludovico Guicciardini, Bilbao, Mathias Mores, 1586, *Censura*, s.p. (traducido por Vicente de Millis Godínez).

<sup>28</sup> A propósito de esta la novela III, 48, explica Bandello en la misiva introductoria, dedicada al doctor Giacomo Filippo Sacco, que «... a nessun altro questa *novella* convenga, perché no conosciuto molto pochi uomini, che siano così presti a le pronto risposte, a le argute proposte, a' motti ingegnosi ed arguti, come voi...» (ed. cit., IV, pág. 418).

<sup>29</sup> Podría compararse al procedimiento utilizado por Miguel en *El licenciado Vidriera* (Nemo/Nemo), aunque no creo que haya relación directa entre ambas. Antes bien, y como es resabido, en el caso de Miguel estamos con toda probabilidad ante la utilización de una poliantea. Pero vale la pena subrayar, ante problemas suscitados por los comentaristas, que, por ejemplo, el *Timeo* platónico (traducido sólo modernamente) que cita Cervantes era una verdad *vulgata* en su época, como demuestra idéntico uso que hace de él Suárez de Figueroa y que no es más que la vulgarización del Platón de Ficino, etc.

<sup>30</sup> Tal como sucede con el anteriormente citado («Marino, Marino...») comparable a los múltiples chascarrillos que corrían sobre el almirante Enrique Enríquez. Cfr. M. Chevalier, ob. cit., pág. 31 ss.

<sup>31</sup> Miguel, en efecto, se encuentra lejos del lado cómico del apotegma, y sin descartarlo totalmente, hace un uso crítico e irónico con respecto a diferentes aspectos de la sociedad de su tiempo. Cfr. n. 30.

su mundo y a la zaga de unas formas de hacer inconfundibles — las cervantinas — acostumbradas a agotar las posibilidades temáticas y formales que le ofrecía la literatura de su tiempo.

No es la primera vez que piezas de los *novellieri* son traídas a colación como *fuentes* cervantinas<sup>32</sup>, dentro de un camino ciertamente apenas explorado en la aproximaciones del cervantismo clásico, y donde, por otra parte — y me duele decirlo —, en ocasiones ha faltado incluso el rigor más perentorio<sup>33</sup>. Por lo demás, lejos de mí la creencia de que aducir unos cuantos trechos de la selva bandelliana explique de por sí la extraordinaria riqueza narrativa de *El licenciado Vidriera*<sup>34</sup>. No estoy, pues, señalando una *fuerza* para la novela cervantina — pobres veneros ante ingentes resultados —, ni mucho menos me pondría a la absurda tarea de intentar demostrar que la historia de Tomás Rueda (o Rodaja) *estaba ya* en Badello, pero sí creo útil subrayar la existencia de unas posibilidades literarias que ya se hallan en la novela corta italiana y que supone la fijación histórica, la exploración de un estímulo literario, de un cauce genérico cercano históricamente a Miguel y que, por tanto — y es muy de presumir — no pudo desconocerlo. Otra cosa muy diferente, y lícita, es señalar la fuente inmediata de dichos y apotegmas concretos — ajenos de connotaciones estructurales, de funcionalidades narrativas — que enriquecieron cumulativamente — desde el ángulo de los ambientes literarios de la España del momento (su amistad con Rufo, por ejemplo) y su momento histórico y social — un entramado narrativo cuyos trazos seminales ya se encontró Miguel en los *novellieri* italianos del quinientos.

<sup>32</sup> Dirección donde no han faltado voces críticas dentro del cervantismo clásico («... si algo hubiera sabido [Cervantes] de los viejos *novellieri* italianos habría hablado de ellos...», F.A. de Icaza, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, 1928 (1ª ed., Madrid, 1901), pág. 133), y donde las *fuentes* aducidas en ocasiones no son concluyentes.

<sup>33</sup> De hecho, podríamos multiplicar sin problemas esas concomitancias, documentar fuertes paralelismos con los procedimientos narrativos de los *novellieri*. Por ejemplo, la contradicción entre orígenes humildes y comportamientos nobles — sólo resuelta con verosimilitud en el contexto de la anagnórisis aristotélica (*La gitana, La ilustre fregona*) — se halla explícitamente enunciada por el narrador en la Giulia bandelliana de I, 8 (caso paralelo a I, 22). El mismo procedimiento hallamos en la enunciación de la edad de los personajes («... essendo già Galeazzo di sedeci in dicesette anni» [I, 20], que se halla también en Ginebra la bionda, «bella giovanetta, che da sedeci in dicesette anni poteva avere» [I, 27]), en la búsqueda de verosimilitud realística en escenas nocturnas donde los amantes no se reconocen («Erano perciò le parole si pianamente dette che non si potevano insieme conoscere» [II, 40]), o, en fin, la identificación con el tiempo real del lector («... la cosa è stata verissima e in questa nostra città accaduta» [II, 43]), que, como es sabido, fue una de las *pistas* que llevó al cervantismo clásico a los *modelos vivos*.

<sup>34</sup> En cualquier caso no creo que la influencia bandelliana sea estructural, derivada de la peculiar ordenación de las novelas con ausencia de un marco narrativo común a los doce relatos. Cfr. Rodríguez Luis, ed. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Taurus, Madrid, 1983, I, pág. 18.

MARIA ROCA MUSSONS

### LA RISA DEL ARBITRISTA EN EL COLOQUIO DE LOS PERROS

Es la hora de la siesta. Verano. Dentro de un edificio alguien está conversando. De pronto, unas carcajadas rasgan el precario silencio. Con este signo se clausura la acción.

Escenario del episodio referido, la última sala del vallisoletano Hospital de la Resurrección. Los protagonistas, cuatro enfermos singulares. Testigo y narrador de los hechos sucedidos, Berganza, un perro cuya existencia transcurre durante los años del reinado de Felipe III, época de profunda crisis en la España Imperial.

No hace falta aclarar que nos hallamos frente a una de las últimas secuencias del *Coloquio de los perros*<sup>1</sup> de Cervantes, donde el citado can cuenta a su compañero Cipión, las disgresiones de unos personajes a los que su interlocutor perruno afirma conocer y que califica, de «buena gente»<sup>2</sup>. Creo que tal afirmación puede ser interpretada como la indulgencia con que la instancia organizadora del discurso valora a los cuatro personajes en cuestión. ¿Quiénes son? Berganza enuncia sus identidades a través de las profesiones de cada uno de ellos: «un alquimista, un poeta, un matemático y uno de los que llaman arbitristas»<sup>3</sup>.

Es éste el único episodio relatado por Berganza que se desarrolla dentro del espacio cerrado del Hospital de la Resurrección. Él lo cuenta desde su condición de perro guardián y limosnero del mencionado asilo, donde, desde sendas camas, los protagonistas han ido tejiendo el discurso que será primero escuchado y luego relatado por el alano. Suerte y necesidad son los factores que él considera causantes de la situación en que los cuatro personajes se encuentran. El mismo origen tiene su oficio dentro de este espacio. Es éste uno de los rasgos que le asocia a los protagonistas de su relato.

<sup>1</sup> La edición consultada es, Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, a cura de J.B. Avallé-Arce, III, Madrid, Ed. Castalia, 1982, pp. 239-322.

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, cit. p. 316. De ahora en adelante el texto se citará como *Coloquio*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 316.

La vida se ha mostrado penosa para con los cuatro pacientes, puesto que sus aspiraciones no coinciden con las capacidades reales que les connotan. De ahí que el texto nos los presente a través de la relación de sus proyectos fallidos y las correspondientes quejas. Éstas denotan la poca talla de los personajes en cuestión pues registran, a través del modelo falseado de causa y efecto, una reacción desviada ante el problema: la culpa de su fracaso no se la atribuyen a la propia incapacidad, sino a la falta de protectores que financien sus extravagantes criaturas. Además, el singular grupo se halla connotado por otras carencias no menos significativas por cuanto concierne la constitución de la propia tipología: han perdido la salud, su condición económica es misérrima y su excentricidad mental los coloca en un espacio rarefacto de la sociedad.

Considerados emarginados (por parásitos), pueden, con su proliferación, llegar a ser peligrosos. Esta interpretación tiene por base documental, los numerosos estudios históricos y literarios que se han ocupado del período y de su producción artística<sup>4</sup>. Ahora bien, volviendo a la lectura del texto, se adivina que, tal y como son presentados los cuatro personajes, más responden a una calificación de ilusos y mentecatos que de dañinos.

Desde el punto de vista iconográfico, el lector tiene la impresión de contemplar y seguir el relato de una conversación representada dentro de un teatro de marionetas.

La historia que Berganza narra, nos presenta un pequeño cóncave donde cada muñeco toma a turno la palabra exponiendo, en un primer momento, sus grandiosos proyectos para finalizar con las lamentaciones provocadas por el nulo éxito de sus esfuerzos, como antes he apuntado. Cervantes construye esta escena haciendo funcionar a Berganza dentro de una línea expositiva en la que propone a su interlocutor las vicisitudes de los cuatro personajes, dejando que con el registro de sus palabras ellos mismos se revelen ridículos, ciegos ante sus propias limitaciones.

En la organización y economía del texto, el episodio tiene su justificación en las últimas palabras con que Cipión ha solicitado a su amigo para que cese de contar historias largas y aventurosas. Está a punto de cerrarse el espacio mágico de aquella noche en la que el don de la palabra les ha sido concedido. Por ello encarece a Berganza que

<sup>4</sup> Sobre este argumento se pueden consultar los ensayos de: G. Marañón, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 107-108; J. Larraz, *La época del mercantilismo en Castilla: 1500-1700*, Madrid, Aguilar, 1963; P. Vilar, «El tiempo del Oujote», en *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, Ariel, 1964, pp. 431-48; M. Colmeiro, *Historia de la economía política española*, Madrid, Taurus, 1965; J. Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1973; Vázquez de Prada, *Historia económica y social de España. Los siglos XVI y XVII*, Madrid CECA, 1977; J.H. Elliott, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Crítica, 1982.

aproveche el poco tiempo dedicando su plática «para cuento particular y para sosiego no sobresaltado»<sup>5</sup>. A tal demanda éste responde introduciendo la narración del episodio que se está analizando, con la excusa de que el «cuento es breve» y la opinión, que «viene aquí de molde»<sup>6</sup>, bien se adapta a la petición de su interlocutor.

Las características que aúnan a los cuatro personajes pertenecen a dos planos distintos: uno fisiológico, pues desde el comienzo el narrador los define «enfermos»<sup>7</sup>; otro intelectual, ya que todos desarrollan la actividad que especifica su profesión en la esfera del pensamiento. ¿Qué enfermedad es la que padece el cuarteto de las quejas? El texto no le da nombre ni sintomatología. Durante el espacio de tiempo que constituye el sujeto de atención del oculto fétigo, sus lamentaciones no aluden en ningún momento al ámbito físico. Pero guardan cama y se hallan en el Hospital de la Resurrección.

Una hipótesis puede elaborarse a partir de estos pocos elementos. El citado Hospital tiene su referente histórico en el lazareto que existió en Valladolid con el mismo nombre. En su ponderoso estudio sobre la *Novelas ejemplares*, Amezúa<sup>8</sup> nos describe las vicisitudes y usos de este edificio, dándonos a entender que a finales del siglo XVII recogía y curaba los enfermos infecciosos, sobre todo a los que sufrían el entonces llamado 'mal de bubas', mal francés.

El alférez Campuzano, protagonista de la novela *El casamiento engañoso*<sup>9</sup>, texto que enmarca y contiene el *Coloquio*, cuenta porqué, cómo y cuando ha sido huésped (a pesar suyo), del Hospital de la Resurrección. El narrador nos lo presenta al inicio del *Casamiento* mientras sale, como Lázaro del sepulcro, del edificio donde, más adelante en el texto, confesará que tomó cuarenta sudores para curar «la pelarela»<sup>10</sup>.

Las relaciones estructurales y temáticas entre el *Casamiento* y el *Coloquio* han sido objeto de excelentes estudios<sup>11</sup>. Ello me exime de

<sup>5</sup> M. de Cervantes, *Coloquio*, cit., p. 315.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>8</sup> A.G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española*, II, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., Madrid 1982, (reimpresión), p. 410.

<sup>9</sup> M. de Cervantes, *El casamiento engañoso*, en *Novelas ejemplares*, cit. pp. 221-238. De ahora en adelante se citará como *Casamiento*.

<sup>10</sup> M. de Cervantes, *Coloquio*, cit., p. 234.

<sup>11</sup> Vedi: P. Waley, «The Unity of the *Casamiento engañoso* and the *Coloquio de los perros*», en *Bulletin of Spanish Studies*, XXXIV, 1957, pp. 201-12; L.J. Woodward, «El casamiento engañoso y El coloquio de los perros», en *Bulletin of Spanish Studies*, XXXVI, 1959, pp. 81-87; A. Soons, «An Interpretation of the Form of *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en *Anales cervantinos*, IX, 1961-62, pp. 203-212; J. Casaldueño, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974; E.C. Riley, «Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, 1976, pp. 189-200; R. El Saffar, *Cervantes: «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros»*, Lodon, Grant and Cutler, 1976; J.B. Avelle-Arce, *Introducción a la edición que estamos consultando*, pp. 20-30; A.G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes creador*, cit.,

abordar el tema pero en algunos casos, como en el presente, es inevitable hacer referencia a situaciones y personajes del *Casamiento* cuando la red de conexiones existentes entre los dos textos sean funcionales a la estrategia del análisis.

La mayor parte de la crítica que ha estudiado el episodio<sup>12</sup>, califica a los cuatro enfermos como cuatro locos. Amezúa afirma, en su ya citado estudio, que en la época de Cervantes «no se le da a la locura el carácter y diagnóstico de enfermedad»<sup>13</sup>. Sin embargo, el mismo crítico, cuando analiza la secuencia, también les califica de locos<sup>14</sup>.

Es sabido que la sífilis podía llevar (en su tercer estadio) a la locura, pero no necesariamente quien la contraía enloquecía. El mismo Campuzano saliendo del Hospital para hacer su convalecencia, se nos describe físicamente flaco, débil, en resumen, muy mal parado, pero no loco. Ni para el alferez ni para los cuatro enfermos el texto usa, en el diseño de su tipología, el atributo de loco.

El soldado, en su intento por convencer al licenciado que ha oído en realidad la conversación de los dos perros en su penúltima noche pasada en el Hospital, indica como prueba el hecho que los argumentos tratados «fueron grandes y diferentes», y más tarde añade, «pues yo no las pude inventar de mío, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban»<sup>15</sup>. El coloquio escuchado ha sido transcrito por el enfermo cuidadosamente, ya que grande ha sido la impresión que el hecho y el contenido del discurso le han causado. Esta operación presenta una serie de garantías propias en las mismas palabras del novel amanuense. Afirma: «como yo estaba tan atento y tenía delicado el juicio, delicada, sutil y desocupada la memoria (merced a las muchas pasas y almendras que había comido), todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día [...]»<sup>16</sup> «Delicado el juicio», es ésta la única alusión a una debilidad mental que aparece en el relato y se refiere solamente a Campuzano. El personaje autodefine su peculiar condición debida al furor de la enfermedad y de las curas a ella aplicadas. Sin embargo,

pp. 375-501; A.K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros»*, Princeton, Princeton University Press, 1984; M. Molho, *Introduction* a la edición francesa de M. de Cervantes, *Le Mariage trompeur et Colloque des chiens*, Paris, Aubier-Flammarion, 1992, pp. 9-42; M.C. Ruta, *Introduzione* a la edición italiana de M. de Cervantes, *Il dialogo dei cani*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 9-32; M. Joly, *Introduzione* a la edición italiana de M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 33-38.

<sup>12</sup> Además de los estudios citados en la nota precedente, es necesario mencionar el específico ensayo histórico-económico-literario de J. Vilar, *Literatura y economía*, cit., pp. 60-68 y el excelente artículo de A. Redondo, «De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia Cervantina», en *Journal of Hispanic Philology*, XII, 2, 1989, pp. 135-148.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, Volumen I, p. 165.

<sup>14</sup> *Ibidem*, Volumen II, p. 316.

<sup>15</sup> M. de Cervantes, *Coloquio*, cit., p. 237.

<sup>16</sup> M. de Cervantes, *Casamiento*, cit., p. 237.

el término «delicada», referido al estado de la razón, no indica solamente alteración negativa de ésta; puede también remitir a una sutil agudeza, un estado de gracia donde la perspicacia de los factores intelectuales se encuentra potenciada. Su interpretación en el texto cervantino creo deba seguir la segunda acepción, ya que es bajo este significado que forma parte de la cadena sémica organizada alrededor del término «memoria». Los atributos, «delicada, sutil y desocupada», funcionan calificando favorablemente la capacidad del recuerdo (y por ende, de la inteligencia), relacionándolos con los remedios tomados durante la terapia<sup>17</sup>.

Esta disgresión sobre el binomio locura/cordura referido al soldado y a los cuatro enfermos, sirve como introducción parcial al tema propuesto en el título de la comunicación, la risa, pues según éstos hubiesen sido presentados en una u otra esfera, su significado e interpretación podría ser distinto. Si como creo, en el texto examinado, la enfermedad no es sinónimo de locura, la explicitación de la risa funciona dentro de un sistema regido por el paradigma que deriva de la norma. Sin olvidar que Cervantes propone en su escritura, la ambigüedad como característica de su visión y representación del mundo. En este caso, las carcajadas de los cuatro enfermos, a las que había aludido al principio, desempeñan varias funciones. Entre otras: señalan la lógica de la acción y definen a los personajes indicando el nivel psicológico que define su tipología profunda.

En la presentación del escenario donde se desarrolla la secuencia focalizada se aludía a una conversación. Las palabras en ella pronunciadas son las que Berganza propone en su relato a Cipión. Se trata de las lamentaciones que, uno a uno, los cuatro genios incomprensidos, van declamando. La dinámica de la escena, que reproduce el esquema de un rito social cual es la conversación, aparece paródicamente diseñada bajo los módulos de un juego. Desde la aparente seriedad con la cual se van desplegando los argumentos de cada uno de los participantes, el lector tiene la sensación de asistir a la representación del 'juego de los disparates'. El texto presenta al poeta iniciando gravemente la acción oratoria que es escuchada en silencio por los oyentes. Lo mismo sucede cuando son el alquimista y el matemático quienes exponen sus proyectos. Poema heroico escrito en esdrújulos del primero; búsqueda de la piedra filosofal para el siguiente; investigación sobre el punto fijo y la cuadratura del círculo para el último. La compañía se nos muestra interesada gravemente por la sucesión de las empresas relatadas. Es en este momento donde el narrador coloca la intervención del arbitrista, indicando su ingreso en el plano verbal con la significativa expresión, «Había hasta este punto guardado

<sup>17</sup> He consultado esta interpretación a M. de Riquer y G. Chiapini, eminentes hispanistas, que la han aprobado. N. Guasti, estudioso de economía política española de los Siglos de Oro, ha corroborado, desde otra perspectiva, mi teoría. Agradezco a los tres amigos su valiosa colaboración.

silencio el arbitrista y aquí le rompió diciendo:...»<sup>18</sup>. Llegado pues su turno, después de definir con amarga ironía la condición de la singular camarilla, expone el propio programa. Su calidad de 'homo oeconomicus' le impone hallar un remedio a la situación de extrema precariedad en la que versan las cajas del Estado. Su plan consiste en hacer ayunar un día al mes a tres millones de españoles durante veinte años, y obligarles a que entreguen al rey, por medio de las parroquias, el dinero ahorrado con esta maniobra. A real por cabeza, ¡tres millones de reales!. Terminada la exposición del arbitrio, es precisamente en este punto de la narración cuando Berganza registra el estallido causado por la risa del auditorio, dirigida a objeto y sujeto de este último relato. Y es más, cuenta que el mismo arbitrista se ríe de cuanto ha expuesto, calificándolo de disparate. El inicio y la conclusión de la 'performance' de este personaje, se marca en el texto con la disposición de dos signos que denotan el carácter incisivo de su papel (rasgar el silencio, provocar la risa y reírse), poniéndolo de relieve respecto al grupo al que participa. A nivel estructural, la explicitación de las risas, señala el final del juego. Tanto es así que el episodio se concluye con ellas, como se indicó al comienzo. A través del mecanismo acumulativo (los relatos iterativos protagonizados por los cuatro enfermos), la instancia narrativa crea una tensión que disolverá aplicando la fórmula de las carcajadas. En esta interpretación, Cervantes habría destacado la figura del arbitrista y colocada en último lugar por los posibles motivos siguientes: 1) esta figura representa el punto culminante en el universo de la quimera; 2) es éste el personaje más nuevo de los que hasta entonces, literariamente, se habían puesto a la berlina; 3) es el que más interesa (y refleja) al autor<sup>19</sup>.

Ahora bien, creo sea conveniente retroceder en la lectura e interpretación del texto y volver a enfrentarnos con el micro-sistema social focalizado, para evidenciar una singular diferencia que separa los tres co-ridentes del objeto de la risa. En la construcción de las secuencias donde los tres primeros peroran su causa, aun siendo ésta ridícula, la risa no se propone como respuesta de los personajes, sino que éstos se escuchan con la mayor seriedad. Sin embargo existe una risa: es la risa del lector.

Uno de los módulos individuados por H. Bergson<sup>20</sup> y sutilmente analizado por F. Ceccarelli<sup>21</sup>, a través del cual la risa se origina, es la fórmula: postura pretenciosa - ignorancia del emisor sobre su verda-

<sup>18</sup> M. de Cervantes, *Coloquio*, cit. p. 318.

<sup>19</sup> El personaje del arbitrista interesó a tal punto a Cervantes que en el I capítulo de la IIª Parte, presenta al mismo Don Quijote formulando un arbitrio: M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, pp. 564-566. El interés cervantino por el tema del arbitrista ha sido extensamente estudiado por J. Vilar en su citado ensayo.

<sup>20</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991.

<sup>21</sup> F. Ceccarelli, *Sorriso e riso*, Torino, Einaudi, 1988.

dera índole desatinada. Los personajes colocados dentro de este engranaje resultan, para el lector (y el autor), figuras claramente cómicas. El mecanismo aplicado por Cervantes en la configuración del poeta, del alquimista y del matemático, parece seguir esta línea estructural.

Por cuanto concierne al arbitrista, la disposición formal es la misma, pero su propuesta no implica tanto un carácter caricatural cuanto en cambio, una posición ingenua, simplicista. Tampoco su solución puede funcionar, pero podría hacerlo, sólo que los hombres son lo que son, parece insinuar la instancia narrativa... Entonces, ¿por qué la unánime pléyade de risas? Una interesante y generosa conversación con el citado estudioso Fabio Ceccarelli, me llevó a esta propuesta de lectura: el objeto de la risa no es precisamente lo que el arbitrista denuncia, cuanto él mismo, su ilusión por resolver los grandes y cagrenados males del país con una receta tan simple, que en este caso se transforma en pretenciosa porque, los hombres son lo que son...

Aun personificando quiebras vivientes, un factor sustancial diferencia los tres primeros tipos, del arbitrista: aquéllos son figurones, éste se acerca más a la representación del ser humano. También él estrafalario, por la simplicidad de su programa, se propone como un personaje cómico (o no sólo cómico), más bien diría trágico (o incluso trágico). A través de él, parece que el autor quiera hacer llegar un claro mensaje al lector: bastaría un mínimo de sentido común y voluntad para que las cosas mejorasen, algo ni siquiera complicado, pero, precisamente por ser tan simple, imposible de alcanzar. Y el ramillete de las risas final, parece coronar tal proceso: también el arbitrista pasa a las filas de los que ríen, pero en este caso no parece responder solamente a la puesta en marcha de la estrategia socio-psicológica bergsoniana de la defensa contra el ridículo, sino también a un juicio desconsolado sobre la imposibilidad e inanidad de una intervención eficaz sobre la realidad española del siglo XVII: esperararlo es ostentosa utopía y como tal, se verá inexorablemente frustrada. El episodio, en su conjunto, llega al lector propuesto a través de una atmósfera inquietante, que casi podría definirse metafísica. El desnudo decorado y los discursos desarrollados en él, permiten esta interpretación. Las risas, en este contexto, y sobre todo la del arbitrista, podrían responder a la expresión de un turbador malestar del que son portadores cada uno de los personajes. Su fracaso les hunde. La reacción a través de la risa les hace enfrentar con su propia vacuidad. Podrían aquí aplicarse las definiciones de H. Spencer<sup>22</sup> e I. Kant<sup>23</sup> sobre el tema. Según el primero, la risa sería el índice de un esfuerzo que encuentra improvisamente el vacío. Respecto al filósofo alemán, éste afirma que la risa deriva de una espera que se resuelve de repente en nada.

<sup>22</sup> H. Spencer, «The physiology of laughter», en *Mac Millan's Magazine*, 1860, pp. 395-402.

<sup>23</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1907, p. 186.



Desde otra perspectiva, se puede suponer que el arbitrista se ve (en parte) rescatado de su vacío a través de la explosión interior que representa su propia risa. Esta acción le configura diverso de los demás, pues a través de ella la instancia narrativa nos lo muestra en una esfera superior. Cervantes que, por experiencia, conoce a fondo el problema del caos económico español, se identifica con su personaje y por ello le otorga la capacidad de poder contemplarse desde el exterior, de salir fuera del problema, objetivarlo, tacharlo de disparate y burlarse de él. Pero su risa expande ondas de melancolía. Cervantes sabía perfectamente que, ante las injusticias y descalabros sociales, quien no estaba insertado en el poder, se encontraba mudo<sup>24</sup>, no por no tener cosas que decir, sino por la imposibilidad de hacerlas llegar a oídos que las atendiesen, porque los oídos metafóricos del poder estaban sordos. España se ha convertido en un gran escenario donde no se produce sino que se reproducen al infinito los mismos gestos, las mismas palabras. «Hombres encantados», definirá a sus contemporáneos Martín González de Cellorigo<sup>25</sup>, uno de los principales arbitristas en la España de Felipe III. La escena del *Coloquio* es, entre otras muchas cosas, la parábola de esta crisis.

<sup>24</sup> El episodio que Berganza relata a continuación del de los cuatro enfermos, es un claro signo de tal convicción. La respuesta de Cipión, es precisamente la enunciación de tal concepto. Leámoslo:

Berganza. (...) Yendo una noche mi mayor a pedir limosna en casa del Corregidor de esta ciudad, que es un gran caballero y muy gran cristiano, hallámosle solo, y parecióme a mí tomar ocasión de aquella soledad para decirle ciertos advertimientos que había oído decir a un viejo enfermo de este hospital acerca de cómo se podía remediar la perdición tan notoria de las mozas vagabundas, que por no servir dan en malas, y tan malas, que pueblan los veranos todos los hospitales de los perdidos que las siguen: plaga intolerable y que pedía eficaz remedio. Digo que queriendo decirselo, alcé la voz, pensando que tenía habla, y en lugar de pronunciar razones concertadas ladré con tanta prisa y con tan levantado tono, que, enfadado el Corregidor, dio voces a sus criados que me echasen de la sala a palos. (...) Cipión. - Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún lado le toca. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que lo saben todo. (...) M. de Cervantes, *Coloquio*, pp. 319-20.

<sup>25</sup> M. G. de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estado de ella, y del desempeño universal de estos reynos*, Valladolid, Ioan de Bostillo, 1600, B.N.M. R. 9267, fol. 29 r.

CARMEN ELENA ARMIJO

### LA NARRATIVA MEDIEVAL Y EL *COLOQUIO DE LOS PERROS*

Juan Bautista Avalle-Arce, en su edición de las *Novelas ejemplares*, en la introducción del Vol. III apunta quel:

[...] el *Coloquio de los perros* es un muestrario de los grandes temas de las *Novelas ejemplares*, menos el amor, y una superación de sus técnicas y temas por un desborde de la fantasía cervantina, y todo esto constituye una de las más grandes lecciones en el arte de escribir novelas<sup>1</sup>.

En este sentido, el llamado *Coloquio de los perros* y más propiamente *Novela y coloquio de los perros* se presenta dentro de las *Novelas ejemplares* como una síntesis del arte narrativo de Cervantes, y aunque su publicación es de 1613, su redacción es probable que sea coetánea a la de la Primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). En 1615 se edita la Segunda parte del *Quijote*. Esto convierte a las *Novelas ejemplares* en un campo de estudio que nos permite conocer la trayectoria narrativa de Cervantes en el periodo más importante de su producción narrativa.

Esta situación intermedia de las *Novelas ejemplares* ha sido estudiada, considerando su novedad<sup>2</sup>, que da origen a la novela moderna,

<sup>1</sup> Madrid, Castalia, 1982. (Clásicos Castalia, 122), Vol. III, p. 30.

<sup>2</sup> Jaime García Maffa, «Lo ejemplar de las 'Novelas'» en: AA.VV., *A propósito de Cervantes y su obra*, Colombia, Ed. Norma, 1993<sup>2</sup>, pp. 49-66. José Jesús de Bustos Tovar, ed., *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»*, Universidad Complutense, Madrid, 1983. Ruth El Saffar, *El casamiento engañoso and El Coloquio de los perros*, London, Grant & Cutler Ltd, 1976. Alban K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casamiento engañoso y El coloquio de los perros»*, Princeton University Press, Princeton, 1984. Leila Madrid, «El Coloquio de los perros: La imposibilidad de una historia» en *Cervantes y Borges: La inversión de los signos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1987; pp. 71-96. Marta Isabel Miranda, «Cipión: su carácter y sus funciones en *El Coloquio de los perros»*, *ACer.* 23 (1985), pp. 1-6. Mauricio Molho, *Raíces folklóricas de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1987. Antonio Oliver, «La filosofía cínica y *El coloquio de los perros»*, *Anales cervantinos* III (1953), 293-307. Ludovik Osterc, *La verdad sobre las «Novelas ejemplares»*, Gernika, México, 1985. Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Trad. Rafael de la Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1972 (BRH. Estudios y Ensayos, 179). Frank Pierce, «Cervantes Animal Fable», *Atlante*, July, 1955. R. Querillacq, «El 'Coloquio de los perros':

como el mismo Cervantes lo advierte en el «Prólogo al Lector» de sus novelas:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa<sup>3</sup>.

Esta afirmación de Cervantes ha dado por resultado dirigir la atención de la crítica hacia esta novedad narrativa, que inaugura un nuevo camino y que ha sido explorado insistentemente por la crítica cervantina, dando al adjetivo *ejemplares* una intención más literaria que ideológica.

Las *Novelas ejemplares* pueden entenderse como una propuesta narrativa de *Transtextualidad*. De acuerdo a esta teoría<sup>4</sup>, un texto literario está en función de otros textos literarios presentes en el texto, ya sea de manera explícita o implícita; y que el mismo Cervantes nos señala con sus propias palabras en el «Prólogo al Lector»:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan. (Vol. I, p. 64).

La metáfora «mesa de trucos», con la que se nombra a la narrativa, consiste entre otras cosas en relacionar una multiplicidad de propuestas narrativas al interior de la novela y el coloquio como géneros: la novela picaresca, los libros de caballerías, la novela bizantina, la novela pastoril, la narrativa celestinesca<sup>5</sup>. La atención que se le da a las *Novelas ejemplares*, como punto de partida hacia una nueva concepción de la narrativa es justificado<sup>6</sup>.

Sin embargo, no se debe pasar por alto que Cervantes no sólo

Cervantes frente a su época y a sí mismo», AC, XXVII, 1989; pp. 91-137. Edward Riley, «Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), 189-199. Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo en las novelas de Cervantes*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1980-1984, 2 vols. Alan Soons, «An Interpretation of the Form of *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, IX (1961-62), 203-212.

<sup>3</sup> Sigo la edición ya mencionada de Juan Bautista Avallé-Arcé, por lo que sólo indico el Vol. I y la página. En este caso es el Vol. I, pp. 64-65.

<sup>4</sup> Que nos presenta Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989. (Persiles, 195), Cap. I «Cinco tipos de transtextualidad».

<sup>5</sup> A esto habría que agregar el uso de obras clásicas entre las que cabe mencionar *El asno de oro* de Apuleyo, citada en el *Coloquio de los perros* y el *Sueño de Escipión* de Cicerón.

<sup>6</sup> Véanse Edward C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966 y Stephen Gilman, *El concepto de la novela en Cervantes*, México, FCE, 1993).

orienta su narrativa hacia nuevas formas de la ficción, sino que también con las *Novelas ejemplares* intenta recuperar una función de la literatura encaminada a educar al lector con una propuesta narrativa característica del Medioevo. Compleja narrativa con fines doctrinales, políticos y religiosos, que Cervantes integra a su discurso ficcional en sus *Novelas*. En las *Novelas ejemplares* no sólo hay una preocupación por la ficción (verosimilitud) sino también por comunicar un mensaje humanista, religioso de raíz medieval y que la literatura gnómica y de los *exempla* le permite construir. Miguel de Cervantes advierte:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.

[...] Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano. (Vol. I, pp. 63-64).

Esta conciencia de Cervantes de escribir una obra con fines ejemplares ya próximo su fin, nos advierte que no sólo buscó la novedad narrativa, sino también la *intención didáctica* que podemos advertir desde las aprobaciones que se hacen a las *Novelas* en las cuales se hace hincapié en esta finalidad, y que pocas veces la crítica ha considerado al hacer la interpretación de la obra.

La aprobación de los censores prueba un tipo de lectura de carácter ejemplar que se hizo contemporánea a Cervantes. Fray Juan Bautista, uno de los censores, apunta:

[...] he visto y leído las doce *Novelas ejemplares*, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra; y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen [...] (Vol. I, p. 55).

La aprobación del Doctor Cetina señala:

[...] he hecho ver este libro de *Novelas ejemplares*, y no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes con semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia, y el cómo nos hemos de haber en ellas; y este fin tienen los que escriben novelas y fábulas [...] (Vol. I, pp. 55-56).

Y finalmente, la aprobación de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo:

[...] vi un libro intitulado *Novelas ejemplares*, de honestísimo entretenimiento, su autor Miguel de Cervantes Saavedra, y no sólo [no] hallo en él cosa escrita en

ofensa de la religión cristiana y perjuicio de las buenas costumbres, antes bien confirma el dueño de esta obra la justa estimación que en España y fuera de ella se hace de su claro ingenio [...] (Vol. I, p. 56).

Se podría considerar que quienes llevaron a cabo la aprobación de las *Novelas ejemplares* estaban sujetos a un punto de vista religioso, y sólo vieron en la narrativa de Cervantes aquello que convenía a los intereses de la religión. Pero, no debemos olvidar que se trataba de censores que buscaban con su lectura aquello que escapara al dogma de la fe cristiana. Como el mismo Cervantes había advertido: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida [...]» (Vol. I, p. 64); es significativo que Cervantes en 1609 entra a la Cofradía del Santísimo Sacramento y en 1613, fecha de la publicación de las *Novelas ejemplares*, ingresa en la Orden Tercera de San Francisco para tomar el hábito religioso<sup>7</sup>. Este hecho nos permite advertir que las *Novelas ejemplares* expresan esta preocupación de un humanista frente a la religión. Las *novelas ejemplares*, aun en su modernidad son herederas de una narrativa medieval que busca cumplir una función social educativa, pero dentro de un marco de referencia humanista: intención cristiana de raíz erasmista. Cervantes hace una lectura del *Evangelio* que combina con la narrativa medieval: el *Calila e Dimna*, el *Sendebär*, el *Conde Lucanor*, junto con la tradición de fábulas greco-latinas.

Este encuentro entre la narrativa de la novela, el humanismo religioso y la intención ejemplar puede ser observada en la *Novela y Coloquio de los perros*, que confirma la advertencia de Cervantes en su «Prólogo al Lector»:

Sólo esto quiero que consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta. (Vol. I, p. 65).

Lemos, nombrado virrey de Nápoles en 1610, fue el verdadero mecenas de Cervantes, a quien le dedicó las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), segunda parte del *Quijote* (1615) y los *Trabajos de Persiles y Segismunda* (1617).

<sup>7</sup> La actitud de Cervantes ante la muerte puede ser interpretada como típica de un hidalgo de principios del siglo XVII, quien cumple con su deber de católico ante la muerte, conforme al *ars moriendi* de raíz medieval promovido por la Contrarreforma; sin embargo, la interpretación puede ser más compleja de lo que parece, pues el tema de la muerte tratado a lo largo de su obra, revela un conocimiento del pensamiento erasmista que implica la lectura de las obras de Erasmo por parte de Cervantes, entre otras el *Enchiridion militis christiani* o *Manual del Caballero Cristiano*. Una visión de estos aspectos en: Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos xvi y xvii)*, Madrid, Akal editor, 1978. Primera parte: «Dios, el demonio, santos y hombres», pp. 27-127. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México, FCE, 1966. «El 'Manual del caballero cristiano'», en *Prólogo a Obras escogidas* de Erasmo por Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1964<sup>2</sup>, pp. 13-14.

La *Novela y Coloquio de los perros* sigue el esquema narrativo medieval de los *exempla*: establecer una narración que enmarca a otra a partir del diálogo entre dos personajes, en la novela dos perros que de manera misteriosa o mágica, de humanos han sido transformados en animales. Uno al otro dentro de un coloquio deciden narrarse sus aventuras a manera de cuentos, intercalando en el relato del perro Berganza las observaciones del perro Cipión, lo que permite señalar las intenciones ejemplares del relato<sup>8</sup>.

La *Novela-Coloquio* organiza las aventuras de Berganza desde una multiplicidad de propuestas narrativas: picaresca, bizantina, pastoril, etc. El *Coloquio* permite a Cervantes-autor reflexionar sobre el uso del cuento dentro de la novela y proponer su valor ejemplar.

El personaje Cipión advierte a Berganza:

Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda el habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia. Y quíerote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te queda por decir. (Vol. III, p. 247).

A lo que responde Berganza:

Yo lo haré así, si pudiere y si me da lugar la grande tentación que tengo de hablar; aunque me parece que con grandísima dificultad me podrá ir a la mano. (Vol. III, p. 247).

Este diálogo que bien podría ser entre Don Quijote y Sancho, nos advierte sobre la conciencia que tiene Cervantes sobre cómo se consigue el efecto de los cuentos con respecto a la intención que llevan. Así, la *Novela-Coloquio* establece un contrapunto entre el relato (cuento) y su intención ejemplar, en una alternancia en la cual el comentario de Cipión y Berganza, con respecto a la aventura que se ha contado, implica la participación de un oyente que se distancia del relato para llevar a cabo un comentario que en los relatos de los *exempla* correspondía a los oyentes, y que en el caso de Cervantes se incorpora como personaje de la narración en el perro Cipión.

Esto no sólo con un fin ejemplar, sino para establecer lo que podríamos denominar una metaficción, en la cual los oyentes-perso-

<sup>8</sup> Dejo de lado la dependencia de esta *Novela ejemplar* con respecto al carácter introductorio de la *Novela* que le antecede: *El casamiento engañoso*.

najes de la novela se incorporan a la estructura narrativa y sirven de soporte al relato, dándole verosimilitud.

Cervantes utiliza la narrativa medieval con sus principales características: cuento dentro del cuento y su sentido ejemplar, actualizando esta estructura narrativa dentro de su teoría de la novela en la que la interpretación se hace a través de la «gana de filosofar» que el perro Berganza tiene y que Cipión le advierte de su utilidad, siempre y cuando no se caiga en la murmuración.

Los elementos medievales que retoma Cervantes, quedan actualizados en el emblema que devolverá a Cipión y Berganza a su forma humana, cuando no sólo ellos se transformen sino cuando la literatura misma, las *Novelas ejemplares*, cumplan su cometido de instaurar una Edad de Oro como la que buscaba Don Quijote.

Volverán a su forma verdadera cuando vieren con presta diligencia derribar los soberbios levantados y alzar a los humildes abatidos por mano poderosa para hacerlo. (Vol. III, p. 305).

Vol. III, p. 305.

Vol. III, p. 305.

## VI

### LITERATURA E IRONÍA EN LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

#### Persiles

*El modelo griego: unidad y libertad del relato*

Como ha sido establecido por varios críticos<sup>1</sup>, la novela titulada *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, es un libro largamente premeditado, minuciosamente pensado conformemente a unos cánones estéticos que deben rastrearse en la *Poética* de Aristóteles, interpretada y reelaborada por teóricos entre los que destacan, por su muy probable incidencia directa en el pensamiento de Cervantes, Torquato Tasso y el Pinciano. El libro deriva pues de un proyecto que es épico en la mayoría de sus planteamientos teóricos pero novelístico en su ejecución. Este proyecto, que debe a la doctrina aristotélica de la epopeya ciertos imperativos como la unidad de la fábula, la verosimilitud, con todos los problemas que acarrea su oposición a la variedad, lo maravilloso como factor primordial del placer producido al lector, la moralidad superior de los personajes, debe, aunque también, de manera más o menos confesada, a la tradición del *romanzo*, sobre todo en su forma trágica<sup>2</sup>. El *romanzo* aporta como lo reconoce el mismo Tasso y el insuperable placer de la variedad, la libertad casi ilimitada del narrador, la gana abigarrada de episodios que se suceden sin una finalidad y entrelazada, la posibilidad de crear una simple fábula, al menos en una parte, que optará por un camino que se desvía de la línea de la acción, la permanencia de personajes que se repiten o que aparecen de nuevo en el curso de la acción.

<sup>1</sup> Véase especialmente los libros de Alban Forcione (*Derivata Aristotele anti dei «Persiles»*, Princeton University Press 1970) y Cervantes, Christian Romany, *A study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton University Press, 1972) y de Wilbur Hugh Simpson (*«Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Españolista and American Studies, vol. 100, Winter, 1971).

<sup>2</sup> Existe una amplia bibliografía sobre la correspondencia entre las características del *romanzo* y de Aristóteles y las particularidades de la epopeya según Tasso. Me centraré únicamente en los trabajos y las conclusiones de Roman Wolberg, que aporta en una excelente información sobre el tema.

<sup>3</sup> La *Discorsi dell'arte poetica* (1570) y el *Trattato di Tasso* (1574) a propósito del problema de la unidad de la fábula en el *romanzo*.

najes de la novela se incorporan a la estructura narrativa y sirven de soporte al relato, dándole verosimilitud.

Cervantes usó la narrativa medieval con sus principales características dentro del cuento y su sentido ejemplar, actualizando esta estructura narrativa dentro de su teoría de la novela en la que la novela se hace a través de la «gana de historias» que el lector debe ganar leyendo. Como advierte de su utilidad siempre y cuando se lea con la mente.

Las obras de Cervantes que retoma Cervantes, que actualiza, que devuelve a Cipión y Berganza a su forma original, pero que sólo ellos se transforman sino cuando la literatura actual se obtiene de un sistema de narración que la obra de Don Quixote y Persiles.

#### LITERATURA E IRONÍA EN LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SEGISMUNDA

##### *El modelo griego: unidad y libertad del relato*

Como ha sido establecido por varios críticos<sup>1</sup>, la novela titulada *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, es un libro largamente preparado, minuciosamente pensado conformemente a unos cánones estéticos que deben mucho a la *Poética* de Aristóteles, interpretada y reelaborada por teóricos entre los que destacan, por su muy probable incidencia directa en el pensamiento de Cervantes, Torquato Tasso y el Pinciano. El libro deriva pues de un proyecto que es épico en la mayoría de sus planteamientos teóricos pero novelesco en su ejecución. Este proyecto, que debe a la doctrina aristotélica de la epopeya ciertos imperativos como la unidad de la fábula, la verosimilitud, con todos los problemas que acarrea su oposición a la verdad, lo maravilloso como factor primordial del placer procurado al lector, la moralidad superior de los personajes, debe mucho también, de manera más o menos confesada, a la tradición del *romanzo*, sobre todo en su forma ariostesca<sup>2</sup>. El *romanzo* aporta, como lo reconoce el mismo Tasso<sup>3</sup>, el insuperable placer de la variedad, la libertad casi ilimitada del narrador, la gama abigarrada de múltiples intrigas caprichosamente ramificadas y entrelazadas, la posibilidad de crear no una simple fábula, mimesis de una acción, sino un universo ficticio, una selva intrincada de situaciones; por fin, la permanente distanciamiento, una sonrisa alegre o enigmática, ese estilo narrativo peculiar, que hace que el personaje

<sup>1</sup> Véanse especialmente los libros de Alban Forcione (*Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press 1970 y *Cervantes' Christian Romance. A study of «Persiles y Segismunda»*, Princeton University Press, 1972) y de Tilbert Diego Stegmann: *Cervantes' Musterroman «Persiles»*, *Epentheorie und Romanpraxis um 1600*, Hamburg, 1971.

<sup>2</sup> Existe una amplia bibliografía sobre la controversia entre los partidarios del *romanzo* y de Ariosto y los partidarios de la epopeya regular y de Tasso. Me remitiré simplemente a los trabajos y las ediciones de Bernard Weinberg, que aportan ya una copiosa información sobre el tema.

<sup>3</sup> En *Discorsi dell'arte poetica* (escritos antes de 1570) y en *Discorsi del poema eroico* (1594) a propósito del problema fundamental de la «fábula» en sentido aristotélico.

oscile entre el héroe y la marioneta, que el caballero medieval se vuelva en alguna medida un caballero inexistente, como en la novela de Italo Calvino, cáscara o coraza vacía.

Una mediación eficaz entre la forma épica de Aristóteles y de los modelos clásicos, y los modelos modernos caballerescos, se halla, para Cervantes como para los preceptistas de quienes se inspira, en la novela griega, y sobre todo en Heliodoro. Entre el significado pleno que satura obras como la Eneida y el juego con un significado equívoco y evasivo en Ariosto, entre una fábula simple y perfectamente trabada, y una construcción excéntrica, proliferante, Heliodoro ofrece un modelo intermedio, una posibilidad de *coincidentia oppositorum*. En *La Historia etiópica* una acción única es conducida del principio al fin aunque con inversiones sistemáticas y complicadas del orden temporal. Una vez terminado el recorrido narrativo no existen dudas sobre la identidad de los héroes, sobre la orientación de sus movimientos, y sobre el término de su acción, que ha sido jalonada por varios anuncios proféticos de un final feliz. Sin embargo la casi total pasividad del héroe Teágenes como de la heroína Clariquea, que se limitan a soportar las pruebas impuestas por el azar, la extremada fragmentación de la historia, la ausencia de significado político manifiesto, y el carácter incierto y oscuro del significado religioso, acercan la novela antigua al *romanzo*.

A pesar de la dimensión monumental de los dos protagonistas de la *Historia etiópica*, bellos, castos y enamorados más allá de toda medida, la materia de la narración son menos sus virtudes que las turbulencias provocadas en el camino que recorren esos dos prodigios, atormentados e imperturbables, y los imposibles deseos que suscitan. De ahí el número elevado y la autonomía de los episodios, que solicitan el interés por su variopinta diversidad. Al menos para los lectores renacentistas (véase el prefacio de la traducción de Amyot<sup>4</sup> o los comentarios del Pinciano<sup>5</sup>), el aspecto poéticamente ejemplar en el funcionamiento del texto es la opacidad del enigma inicial y el carácter progresivo de su revelación; cuenta menos el contenido de esta revelación que el modo en que es destilada con la mayor lentitud posible. Cervantes imitará esa técnica extremándola puesto que la identidad de sus protagonistas no es declarada hasta las últimas páginas. El comienzo *in medias res* en estas novelas no tiene la misma función que la habitual en la epopeya; si el poema de Virgilio no comienza con la

<sup>4</sup> Véase especialmente los libros de Alvaro Pinciano (Cervantes, traducción de los libros de Heliodoro, Pinciano, Universidad de Valencia, 1970) y Cervantes, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. Traducido en romance por Fernando de Mena (1587) Edición y prólogo de Francisco López Estrada. Madrid, 1954.

<sup>5</sup> «La historia de Heliodoro épica es, más, si bien se mira, atando va siempre y nunca jamás desata hasta el fin. Dígolo, porque no contradize ser épica y ir atando siempre más y más. Fadrique dixo: Don del sol es Heliodoro y en eso del nudo y soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás, casi nadie». (López Pinciano: *Philosophia Antigua Poética*. Ed. de A. Carballo. Madrid, C.S.I.C., 1973, tomo I, p. 85-6).

caída de Troya sino con el naufragio que arrastra a Eneas a Cartago no es ciertamente para crear un enigma que en modo alguno podría existir; ya se sabe, y además el poeta lo recuerda en las primeras líneas, quién es Eneas, de dónde viene y a dónde va. En el libro de Heliodoro, en cambio, el procedimiento permite crear escenas de extrañeza casi onírica, como la que sirve de apertura al libro.

Unos bandidos egipcios se acercan a una nave varada en la playa y cargada de mercancías. Con estupor, observan que la nave ha sido abandonada, que sus ocupantes yacen en la ribera, malheridos o muertos de improvisadas violencias. El vino y los manjares del banquete que celebraban cuando los sorprendió la muerte se mezclan con la sangre. En medio de ese cuadro de orgía y de matanza surge una visión aun más extraña, una joven de belleza sobrehumana, vestida de tela de oro, coronada de laurel, que lleva un arco y una aljaba al hombro y un joven no menos bello que se desangra a sus pies. Visión portentosa que evoca tribulaciones divinas, Artemis, Afrodita y Adonis, Isis con su amado muerto. Narraciones ulteriores largamente diferidas explicarán quiénes son estos jóvenes tan teatrales y tan mitológicos, quiénes los navegantes sorprendidos por la muerte en medio de un festín y cómo y por qué han llegado a destrozarse mutuamente. Estas explicaciones son muy probablemente lo primero que olvida el lector. Importa la imagen como jeroglífico, importa la asociación insólita de la muerte, el vino, el silencio, la belleza deslumbrante, la nave, las flechas, el manto de oro, el laurel. En dos ocasiones Cervantes reproduce en su novela parte de esta constelación fascinante. En su escena de apertura, hallamos la marina, los bárbaros, la joven y espléndida víctima, el arco y las flechas, la nave<sup>6</sup>. De manera mucho más evidente reconocemos la escena en un episodio de la Odisea de Persiles contada por él mismo, cuando al mando de su banda de corsarios, Persiles se apodera de un navío y observa con un estupor semejante al de los bandidos del Nilo en Heliodoro, que la mayoría de sus tripulantes yacen moribundos o muertos, muchos atravesados por flechas, otros ahorcados. La violencia se desencadenó en medio de un festín como lo muestran las mesas volcadas, las copas vertidas. Con la tela de fondo del maravilloso horror, surge la visión teatral y sublime, un escuadrón de bellezas armadas de arcos y flechas, la hermosa Sulpicia rodeada de su guarda de amazonas (*Persiles*, libro II, cap. XIV).

#### *Roma, meta de un relato disperso*

Proliferan en el *Persiles* narraciones fragmentarias, entrecortadas; una y otra vez se afirma el postulado que todo aquello que no es fran-

<sup>6</sup> Sobre el comienzo del *Persiles*, véase el artículo de Stefano Arata: «I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture». *Studi Ispanici*, 1982, p. 71-86.

camente milagroso, por raro que parezca, debe ser creído aunque sea por cortesía, al menos si lleva «la salsa de los cuentos», o sea, «la propiedad del lenguaje»<sup>7</sup>. Esa técnica y ese postulado permiten no excluir del relato ningún material o ningún acopio de materiales que pueda despertar el estupor. Por ello, en muy otras circunstancias, con un pretexto muy diverso, y con intención de fabricar para el episodio una moraleja muy distinta, Cervantes puede seleccionar y modificar los ingredientes de la escena pasmosa de Heliodoro y engastarlos en su propia narración.

La unidad de acción lograda mediante un argumento tomado de la novela griega como el que adopta Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* implica un mínimo de limitaciones de la libertad narrativa. Sólo se le impone el seguir el recorrido espacial de una pareja de prófugos, que se aman irregular y secretamente, o sea ordenar los episodios a lo largo de una línea trazada en el espacio, de un itinerario. También se impone que este recorrido se concluya en Roma, donde la pareja debe ir porque ha hecho el voto de ir, o sea debe ir porque debe ir, tal vez simplemente, porque, para que un movimiento sea lanzado, a alguna parte hay que ir. Roma es un buen punto de llegada por razones múltiples; hacia Roma se orientan las peregrinaciones de Eneas, lo que constituye un antecedente épico sumamente respetable; Roma tiene suficiente prestigio simbólico como para aparecer como centro, o sea como punto en que puede cerrarse con aparente naturalidad la serie por sí misma infinita de los cuentos.

Se dirá, claro está, que todo esto es accesorio y que lo esencial, como el texto asegura en varias ocasiones, es que Roma sea la cuna y la tumba de los mártires, la metrópolis radiante de la religión católica, la ciudad en donde está en su punto la verdad de la fe, algo torcida, malparada y oscurecida en las regiones septentrionales de donde son oriundos los héroes. Esto puede ser cierto o no en una perspectiva ideológica, volveremos a ello en un instante; desde el punto de vista de la economía narrativa no deja de ser un espejismo. Roma funciona en la lógica del relato no como un espacio de iniciación o purificación, sino como punto en que confluyen todas las trayectorias aun en suspenso de los personajes conocidos o por conocer; allí van, si se quiere, nuestros peregrinos andantes a catequizarse (lo que podrían hacer en Toledo o en Lisboa); pero también allí va el polaco Ortel Bandedre, a pesar de sus buenas intenciones de perdonar y olvidar su ofensa, para encontrarse con su mujer adúltera, tratar de vengarse de ella y ser asesinado; allí va Bartolomé, el mozo de mulas convertido en rufián, presumiblemente para vender mejor a su compañera y de hecho para convertirse en asesino; allí va Rutilio dejando su vida penitente en la isla de las Ermitas sin que sepamos por qué; allí va el duque

<sup>7</sup> *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Ed. de Avalué-Arce. Madrid, Clásicos Castellana, 1978, p. 322 (Libro III, cap. VII).

de Nemurs en busca de la bella del retrato, para tener ocasión de cometer una indelicadeza; allí va el príncipe Arnaldo, enamorado ejemplar, para hacer el ridículo; allí van las damas francesas Belarmina y Deleasir en espera frustrada de encontrar un novio o al menos alguna otra cosa que justifique su presencia en el relato; allí va el retrato alegórico de Auristela-Sigismunda, al parecer procedente de Portugal, para convertirse en materia de pujas y de chismes, y ser en definitiva incautado por el gobernador; allí va el poeta extremeño, en busca de su sueño absurdo de convertir a Auristela en la mejor farsanta del mundo; allí van por fin el ayo de Persiles para aclarar *in extremis* los oscuros antecedentes de los protagonistas y el príncipe Magsimino para morir se oportunamente, dejando el campo libre para el esperado final feliz, el matrimonio y entronización de los héroes. Esta convergencia, tan improbable, no sería sostenible en Irlanda, en Lisboa, en Guadalupe, en Barcelona, y en ningún lugar que no fuese Roma. En suma, en la economía del relato, Roma es un artilugio eficaz, lugar de paso y de encuentro, comparable a la famosa venta de la primera parte del Quijote, artilugio que permite anudar los hilos y concluir el tapiz. Los hilos son variadísimos ya que todo puede ocurrir en todo momento, dada la escasez de determinantes narrativos; la iniciativa pertenece al azar, o sea al narrador. A diferencia de los héroes épicos, los héroes carecen de identidad asignada; por tanto su identidad no determina sus circunstancias, no pertenecen a ningún mundo y pueden atravesarlos todos.

#### Una selva de historias

Las características del argumento central, hilo lo bastante firme como para salvaguardar una aparente unidad y lo bastante tenue como para no excluir ningún tipo de material narrativo, favorecen el surgir, en torno al deambular de los héroes, de relatos heterogéneos, de fragmentos textuales de las más dispares genealogías: diálogos didácticos serios o paródicos (sobre licantropía, sobre astrología, sobre cosmología), novelas cortas a la italiana (al estilo de Boccaccio como la historia de Isabel Castrucho o al estilo de Bandello como la historia de Croriano y Ruperta), novelas ejemplares al modo cervantino como la historia del viejo polaco enamorado de una Venus de mesón o la de Ambrosia Agustina, hermosa doncella convertida por amor en galeote, debates ingeniosos como la conversación académica sobre los celos, motivos de libro de caballería como el combate singular en medio de un bosque de Arnaldo y el duque de Nemurs por la posesión de un retrato, fragmentos de égloga como las bodas de pescadores, o de novela sentimental como la historia del portugués muerto de amor o las confidencias de Sinforosa a Auristela, motivos de la epopeya clásica (como los juegos en que vence Persiles o las profecías del jdraque

y de Soldino), materiales folklóricos como el de la recién parida escondida en el árbol o el vuelo de la hechicera hacia Noruega, visiones alegóricas como el sueño de Persiles en que aparece el triunfo de la Castidad, consideraciones morales y políticas, descripción de curiosidades (como el mar helado o la fiesta de nuestra señora de la Cabeza), diálogos satíricos a la manera erasmiana (como el diálogo sobre peregrinaciones) y hasta episodios y personajes típicamente «quijotescos» como la aventura de los falsos cautivos de Argel y el personaje de Bartolomé.

Como han apuntado varios críticos, y especialmente Riley y Avalor-Arce<sup>8</sup>, el *Persiles* es pues más que una historia, un despliegue enciclopédico de historias posibles, desarrolladas o solo esbozadas, presentadas en grados diversos de elaboración como un cuaderno de dibujos preparatorios, entrelazadas y eslabonadas con más o menos rigor, unidas por vínculos de analogía y contraste, que han sido finalmente señalados por varios críticos, entre otros Aldo Forcione. Como ha mostrado Navarro González al comparar el libro con el *Quijote*<sup>9</sup>, el principal parentesco entre ambas obras reside en esa voluntad enciclopédica, en ese proyecto de explorar o por lo menos de dejar apuntados todos los posibles narrativos, no naturalmente en sentido absoluto, sino como combinatoria limitada por lo que permiten concebir una cultura y unas tradiciones. En ambos libros aparecen ingredientes del libro de caballerías, del *romanzo* al modo de Ariosto, de la novela corta de distintos tipos, de la novela pastoril... En ambos libros, a la combinación enciclopédica e ingeniosamente trezada de tipos narrativos se suma una reflexión metadiscursiva sobre el relato como tal, sus posibilidades, sus fines, sus normas<sup>10</sup>. Pero en el *Quijote*, la problemática asociada con el personaje central y con su destino es lo bastante singular y potente como para que pueda considerarse secundaria la exploración de las modalidades posibles del relato.

En cambio en el *Persiles*, el trenzado de géneros narrativos, de mundos posibles de la narración, el ensayo de técnicas variadas dominan el libro de manera inequívoca ya que ni el diseño de los personajes ni el perfil de su destino plantean interrogantes susceptibles de retener de modo duradero la atención del lector. De hecho, en el discurso programático del canónigo de Toledo, al final de la primera parte del *Quijote*, donde siempre se ha visto justificadamente la idea germinal del *Persiles*, la norma de la variedad y de la libertad narrativa prevalece sin disimulo alguno sobre cualquier otra consideración:

<sup>8</sup> Riley, Edward C.: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, 1966 y J.B. Avalor-Arce: «Los trabajos de Persiles y Segismunda. Historia Septentrional» en Riley: *Suma cervantina*. Londres, Tamesis Books, 1973, p. 199-212.

<sup>9</sup> A. Navarro González: *Cervantes entre el «Persiles» y el «Quijote»*. Salamanca, 1981.

<sup>10</sup> Especialmente a propósito del relato que Persiles hace de sus propias aventuras, siguiendo la tradición épica, en el libro segundo.

«...con todo cuanto mal había dicho de tales libros hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para tal se requieren... Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante si quisiere... Y siendo hecho esto con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención que tire lo más que fuese posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso»<sup>11</sup>.

El ingenioso despliegue de las variadas apariencias del mundo, el encadenamiento de motivos tomados de todas las tradiciones narrativas y literarias en sentido amplio, basta al parecer, a ojos del canónigo y sin duda de Cervantes, para justificar la existencia de una narración de esa índole.

#### ¿Un refugio para la doble verdad?

Se suele leer el *Persiles* como una obra apologética, himno al catolicismo romano triunfante, que enaltece sin reservas la fe tridentina, la sumisión al magisterio eclesiástico, el culto mariano, los grandes santuarios milagrosos, las reliquias y peregrinaciones. Se ve en suma en la obra la celebración de un tipo de religión gestual y pánica, como diría Chaunu, en todo caso basada en el acatamiento a una institución y a sus ritos y símbolos. Maurice Molho, que acaba de traducir el libro al francés<sup>12</sup>, rechaza esta lectura y prefiere ver al contrario en ciertas manifestaciones ostentosas de adhesión a la religión oficial que encontramos eslabonadas a lo largo del texto, expresiones irónicas de una crítica velada, un pensamiento en cierto modo libertino, en el sentido que cobra la palabra en la Francia barroca, una reserva escéptica, un racionalismo materialista incipiente, encubierto por un discurso burlón, críptico, retorcido y sumamente ambiguo. Apoyándose en el saber astrológico del que están dotados la mayoría de los personajes ejemplares por su sabiduría, Molho apunta incluso la hipótesis de que esta ambigüedad esté respaldada por una tradición filosófica. Esta tradición sería la de Pomponazzi y la escuela de Padua, donde un aristotelismo materialista y racionalista hallaba asilo en la doctrina de la doble verdad, o sea de la contradicción posible entre

<sup>11</sup> *Quijote*, I, XLVII.

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes: *Les travaux de Persille et de Sigismonde*. Traduit et présenté Par Maurice Molho. Paris, José Corti, 1994. Véase el importante y copioso prefacio.



la verdad de la fe, inatacable, y la verdad filosófica, irrefutable en su esfera propia.

Esta segunda lectura puede parecer a priori más débil, aunque sólo sea por la escasez de indicios de una formación filosófica en Cervantes, sobre todo tan técnica como la que exige un conocimiento del averroísmo paduano, una lectura de Pomponazzi o de sus discípulos. Aunque es seguro o al menos muy probable, que conociese a Huarte de San Juan, cuya «filosofía natural» tiene un claro parentesco con esta tradición materialista, parece difícil que la obra de Huarte, el famoso *Examen de ingenios*, aporte una base ideológica suficiente como para sustentar una posición escéptica, ni siquiera levemente anti-dogmática, en materia religiosa.

Sin embargo, mi propia reflexión me lleva si no a adoptar una lectura de esta índole, al menos a no descartarla. La interpretación de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* como celebración del triunfo de la fe católica tiene en contra suya bastantes indicios. La ausencia de toda alusión a los temas de la controversia entre protestantes y católicos podría explicarse por razones de prudente autocensura pero ¿no es desvirtuar la situación el presentar la religión septentrional como una especie de catolicismo vagamente alterado o deformado, por «torcidas ceremonias» como leemos en cierta ocasión? La búsqueda de Roma como patria de una fe íntegra por parte de los héroes es sumamente inconsistente. Pretexto oficial de su viaje, encubre el motivo de una intriga amorosa no especialmente edificante. En Roma vemos a los héroes codearse no con eclesiásticos o con devotos sino con mercaderes judíos, cortesanías y rufianes. Ante las enseñanzas romanas, Persiles no manifiesta sino cortés indiferencia y deseo de casarse de una vez por todas. Sigismunda saca en limpio un vago proyecto de entrar en religión para ir al cielo por el camino más corto, pero este proyecto es abandonado casi inmediatamente, sin ninguna razón que lo justifique, de modo que cabe atribuirlo a una coquetería algo cruel. Los momentos de fervor religioso en el texto son pocos, breves y en su mayoría sumamente fríos. La descripción de la capilla de los ermitaños tiene un carácter conceptista al modo de Ledesma o Valdivielso, un sabor devoto en el sentido más vacío del término. El elogio de la católica Lisboa, en su momento cumbre, tanto puede sonar a ingenuidad casi fanática como a malicia socarrona:

«Aquí en esta ciudad verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen y el que en ellos pierde la vida, envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias, gana la del cielo».

En cuanto a la descripción de los exvotos de Guadalupe, o hay que tomarla como declaración de una credulidad milagrosa que es difícil atribuir a Cervantes o hay que leerla «cum grano salis»:

«De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los corazones de los

devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas y a los enfermos arrastrar las muletas y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no habían, tan grande es la suma que en las paredes cubren».

Creo que aceptaríamos difícilmente que esta visión de pesadilla grotesca haya sido inventada por un escritor de auténtico fervor, por una Teresa de Avila o un Fray Luis de Granada. Más fácilmente lo atribuiríamos al Quevedo de *Los sueños*, pero todo ello queda sujeto desde luego a la apreciación subjetiva. Es significativo desde luego que ninguno de los grandes temas morales de la obra deje de tener su contrapunto paródico o irónico. Así la peregrinación a Roma como símbolo de la vida del cristiano que se encamina a la Jerusalén celeste, símbolo leído con tanta gravedad por críticos como Vilanova<sup>13</sup> o Forcione, adquiere un tinte equívoco con la figura de la peregrina chata y de voz gangosa que, según su propia declaración, tiene la peregrinación «que más le viene a cuento para disimular la ociosidad» y que recorre con complacencia fiestas brillantes que son el trasunto de las que celebraba «la gentilidad». Muchos textos de Erasmo (Véase por ejemplo «El viaje por motivo de piedad» en los *Coloquios*), si algo más largos y detallados, no son mucho más explícitos. Naturalmente la muy difundida denuncia del vagabundeo so capa de peregrinación no implica el rechazo de la peregrinación como tal, pero la estrecha asociación de la peregrinación ejemplar y de su contrafigura contamina a la primera de la ambigüedad de la segunda. Lejos de escandalizarse por el modo en que la peregrina asume los poco edificantes motivos de sus viajes, nuestros peregrinos ejemplares tienen tentaciones de seguirla «para ver tantas maravillas». Las mismas observaciones socarronas podrían espigarse en cuanto al motivo ascético del retiro del mundo, por ejemplo, o en cuanto al imperativo de la castidad prematrimonial y la invalidez de un matrimonio no celebrado según los cánones de Trento, que es difícil tomar en serio a la lectura de los episodios de Tozuelo y Clementa Cobeña, de Feliciano de la Voz o de Isabel Castrucho.

Tales argumentos no permiten por sí solos ver en *Los trabajos de Persiles* una obra críptica, que cifra la burla bajo el ostentoso catolicismo. Sí en cambio permiten sospechar que como celebración del catolicismo, carece de consistencia y de toda profundidad. Leído a ese nivel, me parece difícil negar que el texto sea un fracaso. En definitiva, los sentimientos de terror y reverencia que suscitan los remotos dioses de Heliodoro se imponen al lector como más auténticos. Se respira en las páginas del escritor antiguo una atmósfera reli-

<sup>13</sup> Antonio Vilanova: «El peregrino andante en el Persiles de Cervantes» en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1949, p. 97-159.

giosa bastante más convincente que la que se desprende de las evasivas y equívocas páginas de Cervantes.

Otro tanto podría decirse de la ejemplaridad de los protagonistas, cuya belleza, valor y virtudes son afirmados con insistencia, sin que nada venga a contradecir estas apreciaciones de modo directo. No deja sin embargo de ser extraña la práctica constante por la pareja de un engaño, a veces cruel, dirigido a las personas que más sincera y apasionadamente se interesan por ellos como Arnaldo o Sinforosa, y no siempre muy estrictamente justificado por la propia defensa. Clodio en varios discursos satíricos pone en evidencia el reverso de la visión hierática de los admirables jóvenes, y si el carácter del maldiciente descalifica sus humorísticas invectivas, no tanto como para anular su efecto, ya que la actitud del narrador hacia él es tan ambivalente como suele serlo la del narrador cervantino, y ya que mucho de lo que presiente o adivina se revelará extrañamente atinado.

Consideraciones como éstas que podrían desde luego afinarse y multiplicarse hacen tentador concluir que este libro sigue estando más cerca de Ariosto que de Tasso, y que la ejemplaridad edificante en sentido contrarreformista no es en él mucho más sostenida que la ejemplaridad caballeresca de Orlando. La peregrinación como cimiento de la fábula no impide que predominen en ella variedad y multiplicidad, con lo que ésta conlleva de fermentos de desorden y aspiración a la libertad.

En definitiva el texto posiblemente no contiene respuesta a ninguna cuestión religiosa, moral o filosófica y sí en cambio múltiples sugerencias que invitan a convencerse de que no hay discurso que no deba matizarse, juicio que no deba relativizarse, ni verdad que no participe de la ficción.

#### El «*Persiles*» como novela

Queda como aliciente de la novela la apertura mantenida casi hasta el final, la relativa imprevisibilidad y en definitiva el entretenimiento, siendo la pretensión de Cervantes haber escrito en el *Persiles* «el mejor libro que en nuestra lengua se haya compuesto, digo, de los de entretenimiento».

Queda la exploración de las posibilidades del relato, el repertorio de las formas de hacer literatura por medio de citas o de esbozos críticos. Numerosas prácticas literarias son evocadas a lo largo del relato, la poesía de Garcilaso y sus seguidores, la poesía devota y conceptual, la poesía épica, el teatro, el diálogo, las compilaciones de aforismos, las cuestiones académicas...

La presencia de la literatura renacentista o barroca en muchas facetas características puede darse por medios metatextuales como en el caso del teatro o del himno a la gloria de Garcilaso, ya en forma

de inserción de fragmentos que pertenecen a géneros claramente definidos, aforismos peregrinos, cuestiones enigmáticas, cartas amorosas, serias o burlescas, cartas de tipo picaresco como la de Bartolomé, sonetos amorosos, morales, panegíricos. De cada género aparecen en el texto un ejemplo o dos a lo máximo. Se pone así de manifiesto que no interesa en especial ninguna de estas formas, sino el conjunto que forman, un amplio inventario de los modos usuales de hacer literatura.

Tal vez quepa ver en ello una confirmación de la idea de que el mundo no es verdaderamente accesible más que a través de la literatura, idea (novelesca por excelencia) que el mismo narrador cervantino enuncia en uno de los pasajes del libro, y que tratada en cierto rigor, debería conducir al más completo escepticismo:

«porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta esperiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa que él que lee con atencion, repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y él que mira sin ella, no repara en nada y con esto excede a la lección la vista».<sup>14</sup>

Por esta capacidad de ingerir en su trama elementos procedentes de la desagregación de otros géneros literarios, de englobar estratos culturales de diferentes épocas, por la inestabilidad de las opiniones religiosas y los juicios morales que incita a formar, por la extraña colección que presenta de casos amorosos anómalos, de situaciones-límite, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* tiene las propiedades insustituibles y liberadoras de la novela, como las definen por ejemplo los ensayos de Milan Kundera<sup>15</sup>. En ese sentido la obra no desmerece de un autor al que es tópico atribuir la creación de la novela moderna.

<sup>14</sup> *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. cit., p. 327-8 (Libro III, cap. VII).

<sup>15</sup> Véase Milan Kundera: *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986, et *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, 1993.

de la acción de Persiles y Sigismunda... la acción de Persiles y Sigismunda... la acción de Persiles y Sigismunda...

El «Persiles» como novela

Queda como aliento de la novela la apertura mantenida... hasta el final, la relativa imprevisibilidad y en definitiva el enre-

Queda la exploración de las posibilidades del relato, el repertorio de las formas de hacer literatura por medio de citas o de esbozos críticos.

La presencia de la literatura renacentista o barroca... La presencia de la literatura renacentista o barroca...

de la acción de Persiles y Sigismunda... la acción de Persiles y Sigismunda... la acción de Persiles y Sigismunda...

MARÍA BLANCA LOZANO ALONSO

LA EXPRESIÓN DEL TIEMPO EN EL PERSILES Y SIGISMUNDA

I

«Halléme solo en la mitad de la inmensidad de aquellas aguas sin tomar otro camino que aquel que le concedía el no contrastar contra las olas ni contra el viento;

El primer sentimiento de la existencia que tiene el hombre es una profunda soledad en medio del ancho mar que le circunda. Tiene conciencia únicamente de ser arrastrado, impelido por una fuerza superior, a cuya furia cede y se doblega la voluntad, porque sería simpleza oponerle resistencia.

Sin voluntad, sin conciencia del lugar ni del tiempo, presa de la incertidumbre no logra saber. Es un ser reducido a un estado de desnudez, de despojamiento, de patética miseria y desvalimiento, al que las fuerzas envolventes tratan de sumergir, de ahogar, de aniquilar.

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Septentrional. Obras Completas. Recopilación, estudio preliminar y notas por Angel Valbuena Prat. Madrid. Edit. Aguilar, 1962, págs. 1525/1714.

— Todos los textos del «Persiles» citados corresponden a esta edición. — I, V, 1540.

sente posee sabor de muerte. En ese instante en que se descubre solo, descubre que está ahí, en alguna parte, en algún tiempo, en un vasto espacio, inmenso, ignoto, hostil. El hombre que flota a la deriva, sin asidero, es como un cuerpo muerto, un leño destrozado, un débil corcho movido de un lado para otro, sacudido por continuas e impetuosas olas, que le pasan por encima, tratando de absorberlo en sus remolinos y de llevarlo hasta la sima.

La angustia del aislamiento y de la soledad del ser es la de estar suspendido sobre el abismo, desgarrado de la realidad, falto de seguridad, sin fijeza, sin socorro, librado a mil muertes, que se suceden y se repiten. Siempre más inquieto y alterado, en medio de la oscuridad, el hombre eleva sus plegarias, en silencio profundo, dentro de su corazón, con la esperanza de que los cielos le den ánimos para sufrir tan cercano como cruel peligro, se compadezcan de su desventura, lo protejan, y el mar y los contrapuestos vientos consientan en sosegar las aguas, aguardando así, en una espera prolongada, el instante en que pueda vislumbrar un horizonte y logre agarrarse a un punto del espacio y de la duración. Despertado con sobresalto de un sueño agitado, ve que «el mar ensoberbecía, azotado y herido de un viento ábrego». Reconoce el peligro, reitera oraciones, añade promesas, llora su infortunio. El ser, en este estado de conciencia naciente, cree percibir «por entre la dudosa luz de la noche» sombras vagas, imágenes inconsistentes, contornos vacilantes, que aparecen y se desvanecen. Finalmente,

«me vine a hallar junto a una isla despoblada de gente humana, aunque llena de lobos que por ella a manadas discurrían (...): llegó la noche menos oscura que había sido la pasada; pareció que el mar se sosegaba y prometía más quietud el venidero día, miré al cielo; ví las estrellas con aspecto de prometer bonanza en las aguas y sosiego en el aire»<sup>2</sup>.

La isla se presenta como un momentáneo puerto, un breve reposo, un alivio para el ánimo conturbado. Sin embargo, este inesperado refugio oculta también graves peligros: manadas de lobos coronan las rocas, prestos a saltar y despedazar a quienes se aproximan a la isla. Ante este temor, el hombre vuelve al mar abierto y «como las desdichas y aflicciones turban la memoria de quien las padece» no sabe cuántos días estuvo navegando, hasta que, atrapada la barca por una nueva borrasca, se encuentra en otra isla, adentrándose por una cueva. La resaca, en su movimiento de reflujo, volvía a sacar la barca al mar; pero, arrojándose de ella y clavando las uñas en la arena, impide ser devuelto al océano, holgándose de «mudar género de muerte» y «que darse en tierra»; «que como se dilate la vida no se desmaya la esperanza».

<sup>2</sup> «Persiles», I, V, 1540.

Periandro recorre todas las islas de los mares del norte<sup>3</sup>. Es encontrado por un bajel de corsarios, vendido a unos bárbaros, encerrado en una mazmorra, sacado y atado a una balsa de maderas, rescatado del mar por el navío de Arnaldo, príncipe de Dinamarca, quien,

<sup>3</sup> Vid. la edición del «Persiles» de R. Schevill y A. Bonilla. Madrid. Imp. de Bernardo Rodríguez, 1914. Dada la importancia de la investigación de Schevill y Bonilla y la documentación que aportan sería conveniente siempre su consulta. Permisos transcribir el texto, relativo a las islas, que aparece en la Introducción, p. XII/XV: «En vista de que algo más de la mitad de la obra está dedicada a las regiones septentrionales, era de suponer que Cervantes mencionase muchos puertos y ciudades de los que se tenía conocimiento en España por aquella época. Pero precisamente los dos primeros libros aparecen envueltos en la bruma del misterio. La idea predominante del autor es que aquellos lejanos mares están sembrados de islas innominadas: "están todos aquellos mares cubiertos de islas todas o las más despobladas; y las que tienen gente, es rustica y medio barbara, de poca urbanidad y de coraiones duros e insolentes" (I, XI). Jamás se hace mención de la brújula: los barcos en que viajan los personajes no llevan nunca rumbo fijo, confiándose "al albedrío de la fortuna..." de conformidad con la tradición novelesca. Todo esto parecerá más lógico cuando se vea que Cervantes buscó su inspiración en narraciones románticas y de fantasía, no en historias ni en mapas auténticos. Y ¿que decir de su cosmografía septentrional? En ella figuran: *Dinamarca*, una isla de lobos, otra nevada y despoblada, *Noruega*, muchas islas sin habitantes, *Golandia* (cuyos moradores cabían todos en un mesón), *Ibernia*, *Irlanda*, una isla de siete que circundan a *Ibernia*, *Inglaterra*, la isla de Policarpo, *Scinta* (no lejos de *Ibernia*), *Danea*, la isla del Fuego, *Bithuania*, el mar glacial, la isla de las Ermitas, *Thule*, *Frislanda*, *Islanda* y *Groenlanda*. En resumen: dejando aparte las alusiones vagas, quedan doce nombres de lugares septentrionales, número harto escaso, y aun estamos persuadidos de que Cervantes ignoraba dónde se hallaban exactamente esos lugares, alguno de los cuales no hemos logrado identificar. *Dinamarca* figura rara vez en los mapas de aquel tiempo; pero está mencionada en el texto de ciertos cosmógrafos. (Interesante la nota 1, donde Schevill y Bonilla citan los posibles libros que Cervantes debió de consultar). En cambio, *Danea* (*Dania*), que para Cervantes es país distinto de Dinamarca (II, XXI), consta en casi todos los mapas del siglo XVII. *Golandia*, según todas las ediciones de Tolomeo (Nota 2, "Quixote", II, 29), que hemos examinado, y según también todos los cartógrafos del siglo XVI que hemos podido consultar, no es otra que la isla Gotlandia, a pesar de su situación al Este de Suecia. Las especies de que había en ella una gran montaña, de que sus habitantes eran católicos, y de que todos cabían en un mesón (I, XI), pudieron nacer de que en ciertos mapas septentrionales se vieran dibujadas en esa isla, como en otras muchas, una sola montaña, una iglesia con su cruz, y a veces sólo una casa, lo cual solía significar que en el lugar había un monasterio y que se hallaba poblado de cristianos. El nombre de *Ibernia* se encuentra en los mapas tantas veces como el de *Irlanda*, y la creencia cervantina de que se trataba de regiones distintas, pudo proceder de algunos de los viejos cosmógrafos. Así, Martín Fernández de Enciso contaba este absurdo: "a esta isla (*Ibernia*) llaman los mareantes Irlanda, y es yerro, porque Irlanda está al Norte y Setentrion deesta en setenta grados: salvo si, por semejanza de la otra que se dice Islanda; porque Islanda significa estar en mar elado; y Irlanda, do no está elado...". Huelga decir que no se encuentra ninguna *Scinta* (I, XXII) ni nada parecido en los mapas, como no se trate de *Schia*, isla que figura al Oeste de Escocia en algunos Tolomeos de mediados del siglo XVI. La isla del Fuego (II, XIII) puede ser reminiscencia de las islas de Fuego que se encuentran rarisimas veces, pero que ya constan en el famoso mapamundi de Cantino (1502), donde, al Sur de Frislanda y al Nordeste de Escocia, se ven *Ilhas de Fogo*. *Bithuania* (II, XIV) debe de ser Lituania, que está en casi todos los mapas, aunque muchas veces ocupa lugares fantásticos. En cierta ocasión (II, XVI), el piloto, al tomar la altura, observa que se halla bajo el Norte, en el paraje de Noruega, "en el mar Glacial..."; éste figura con el nombre de *Mare congelatum*, al Noroeste de Noruega (*Noruegia*), o junto a Groenlanda o Islanda, en bastantes mapas. De *Thule* y de *Frislanda* tratamos en las Notas».

a su vez, busca a Auristela, hermana de Periandro. Se ofrece Periandro a ser vendido, vestido de doncella, al bárbaro Bradamiro y, durante la compra, aparecen Auristela y Cloelia, vestidas de varón. Enzarzados en una pelea, los bárbaros ponen fuego a una selva que en la isla había. Escapan de esta muerte cierta, ayudados por el bárbaro Antonio y su familia, que compran a unos navegantes, prisioneros también de los bárbaros, unas barcas. Y todos juntos se alejan de la isla abrasada.

Este largo viaje por mares e islas, tan accidentado y azaroso, sujeto a tantos peligros y posibilidades de muerte, es un motivo claramente barroco y se inserta en el tópico de la «locura del mundo»<sup>4</sup>. El hombre del Barroco es un hombre decepcionado, desengañado, hastiado, fracasado, con una aguda conciencia del mal y del dolor. Cervantes presenta en el «Persiles y Sigismunda» a unos personajes desgarrados, desplazados de sus orígenes, erráticos, que se someten a una peregrinación angustiada, sufriente, a una larga búsqueda espiritual, a una atormentada experiencia cuyo itinerario zigzagueante, ofrece vueltas y revueltas, trayectos rectilíneos, meandros y curvas, giros hacia atrás, retrocesos y nuevos tramos hacia delante, «ya tocaban en una isla, ya en otra», en un proceso discontinuo, intermitente, en el que la meta se aleja y se torna inalcanzable, de tal modo que se olvida el propósito iniciático del viaje. La infelicidad del hombre y los sentimientos de nostalgia y melancolía, le impulsan a concebir empresas arriesgadas y heroicas, en una aspiración ideal por obtener, frente al desorden moral y social, el pleno desarrollo intelectual y el progreso espiritual de la persona.

Es significativo que la mayor parte de las aventuras de «Persiles y Sigismunda» transcurren en el mar, símbolo de inestabilidad, de muerte, de eternidad. El hombre es colocado en un elemento adverso, dentro del cual su ansia por hacer y hacerse se ve impedida y, por consiguiente, la angustia vital se acrecienta; angustia siempre flotante, indeterminada. El tiempo desaparece. Queda el hombre a solas frente a su propia conciencia estática, informe. El ser humano, para Cervantes, es un ser que busca a tientas la justificación de su existencia. Se siente ser y vivir en un medio desfavorable, indiferente, arrojado a un momento perdido, un momento temporal que inevitablemente será aniquilado por otro. Brota en su interior una dolorida conciencia de no ser nada. Es un ser agónico que tiene apremiante necesidad de soste-

— Vid. Notas del Vol. Iº: 78-2; 84-16; 116-19. Vol. IIº: 278-24; la larga nota 278-28 y 285-31.

— Fernand Braudel, en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, (México, F.C.E., 1953) expone las rutas y las ciudades en el siglo XVI, tanto terrestres como marítimas, la historia vivida de las gentes, sus cóleras, sus sueños, sus ilusiones.

<sup>4</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Barcelona. Edit. Ariel, 1975. Cap. 6: «La imagen del mundo y del hombre»: la locura del mundo y el mundo al revés, p. 309/313. Estos tópicos barrocos fueron también estudiados por E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. Mexico. F.C.E., 1955, p. 143.

nerse, de darse razones de ser para no dejarse anegar. A un cierto punto de su experiencia, el hombre piensa que ha llegado a esa situación a causa de sus malas acciones. La búsqueda de los valores éticos y religiosos pasa primero por un examen de sí mismo, por un periodo de purificación, de un caminar a tientas, envuelto en una luz dudosa, que arrastra todavía en su seno caliginosas sombras y opacidades; un periodo que debería dejar atrás las impurezas. No otra cosa simboliza el fuego. El fuego sugiere el deseo de cambiar, de precipitar el tiempo, de llevar toda la vida a su término, a su más allá. La imagen del fuego es sorprendente y dramática. Unida a la movilidad del agua, el fuego introduce dinamismo permanente, rapidez. La destrucción por el fuego es algo más que un cambio, es una renovación. La muerte y el fuego están ligados al instante. El acabamiento en el corazón de la ardiente llama es tan efímero, tan ligero y sin trazas que introduce al ser, violenta, entera y directamente, en la eternidad. El leit-motiv del fuego, de la selva incendiada por los salvajes, planteado en términos racionales, sugiere el deseo de extirpar el mal y el sufrimiento, de abrasar la tierra sin que quede rastro de cuanto existe, a fin de poder comenzar de nuevo. Destruir el pasado para levantar un presente vigoroso y pacífico.

Los hombres, como Cervantes, en los que la crisis de la edad madura se acompaña de «amargas lecciones de la vida»<sup>5</sup>, y toda la realidad social se conjura para mostrarles su crueldad y dureza, quieren, en contraposición a las circunstancias, revelarse a sí mismos y revelar a los demás la superación lenta, torturante y liberadora de las pasiones, la grandeza moral, el anhelo de idealidad, la aspiración a la perfección y el inflamado amor por las cosas espirituales y puras, y lo hacen con palabras e imágenes, analogías y comparaciones sublimadas. La sublimación dialéctica es tanto más eficaz y convincente cuanto se está objetivando la propia subjetividad, el conocimiento de uno mismo. Entonces, el fuego, que quema las inanidades y acrisola, deja paso a la claridad. Todo pensamiento coherente, reflexivo, abstracto, se ha ido construyendo, a través de los años, sobre una purificación, un rechazo, una renuncia, un sistema de inhibiciones sólidas, claras, elegidas conscientemente. Rechazo y abstención conscientes, indispensables para la superación, reflejo de una inquebrantable voluntad de corrección, enderezamiento y rectificación. La dialéctica de la pureza y de la impureza se atribuyen al fuego. Ambas vertientes se dan en el texto cervantino<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Rafael Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid. Edit. Gredos, 1971. «En torno a 'La española inglesa' y el 'Persiles'», p. 249.

<sup>6</sup> «Persiles», I, IV, 1537.  
— El Iº y IIº Libros del «Persiles» transcurren en el mar, entre islas. El IIIº y el IVº Libros se desarrollan en tierra: los peregrinos llegan a Portugal, desembarcan en Belem y se inicia el viaje hacia Roma, atravesando España, Francia e internándose en Italia.

Del mismo modo, la ofuscación de la conciencia, la depresión, la decepción, el miedo, el temor, las grandes tristezas, desilusiones y desalientos, se pueden evocar por la *licantropía*, la aparición de lobos hambrientos, aulladores, que acosan al hombre y representan lo malo, lo demoníaco, lo nocturno. *Manía lupina*<sup>7</sup>, transformaciones del demonio, levitaciones, fábulas septentrionales, junto a otros fenómenos raros, extravagantes y extraños, que Cervantes incluye en su obra, para los que consultó numerosos libros<sup>8</sup>, sobre los que trata de dar una explicación y otorgar un sentido. El Barroco intensifica el afán por conocer la causa que preside los acaecimientos naturales y humanos, los cuales, aparentemente, se presentan sin ninguna conexión ni finalidad. Periandro, cuyo viaje está sometido a una constante mutabilidad, variación, oscilación, piensa que todo el universo está regido por el movimiento y el cambio<sup>9</sup>, y espera no sólo que el mar le propor-

Riley ha hablado de la «poetización de una narración épica». Es evidente en Cervantes una poetización también de los elementos naturales, una poética del cosmos: agua, tierra, viento, fuego. Recuérdense las obras de Bachelard acerca de las imágenes y ensoñaciones que estos elementos provocan. Para el estudio del fuego y sus valores fenomenológicos véanse, *La psychanalyse du feu* (París, Gallimard, 1949) y *La flamme d'une chandelle* (París, P.U.F., 1961).

<sup>7</sup> Sobre los lobos, «Persiles», I, V, 1540; I, VIII, 1547; y I, XVIII, 1564-1565. El príncipe Arnaldo afirma que en Inglaterra andan por los campos manadas de lobos. Mauricio habla de que en la isla de Sicilia hay una enfermedad que convierte a los hombres en lobos menar (*lupo manaro*). Cervantes recoge la opinión de Plinio, Lib. VIII, cap. XIII.

— Vid. las referencias bibliográficas que Schevill y Bonilla suministran sobre este tema. Notas, Vol. I<sup>o</sup>: 60-16; 116-32; y 117-13.

— Acerca de las transformaciones, mudanzas, extravagancias, fenómenos raros, extraordinarios y toda una serie de desviaciones barrocas, vid. Maravall, «La cultura del Barroco», ed. cit.

— La *licantropía* es uno de los problemas que se recogen en el bello libro de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*. Madrid, Alianza Edit., 1989. En la pág. 39, comentando los efectos de la melancolía se dice: «La idea de melancolía sufrió durante el siglo IV a.C. una transformación, debido a la irrupción de dos grandes influencias culturales: la idea de locura en las grandes tragedias, y la idea de furor en la filosofía platónica. La ofuscación de la conciencia, la depresión, el miedo y las desilusiones, y finalmente la temida *licantropía*, que arrastraba a sus víctimas como lobos aulladores y hambrientos, se consideraban otros tantos efectos de la siniestra sustancia, cuyo mismo nombre (*mélas* = negro) evocaba la idea de todo lo malo y nocturno. Esta sustancia era tan generalmente aceptada como fuente de la demencia, que desde finales del siglo V a.C. se empleó el verbo *melanjolän* (con el cual cf. *joleriän*) como sinónimo de *maíneszai* (estar loco)».

<sup>8</sup> Véanse las copiosas notas de Schevill y Bonilla, que atestiguan esto, recogidas también por E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1981. Riley afirma que Cervantes utiliza el antiguo procedimiento de la lejanía para justificar lo absolutamente imposible, lo extraordinario, lo absurdo, lo maravilloso. «El 'Persiles' es su obra más estudiada, aquella para la cual hizo más indagaciones y lecturas», p. 394-395.

<sup>9</sup> Montaigne, *Essais*, III, 422 (París, Gallimard): «Nuestra vida no es sino movimiento». Vid. el magnífico capítulo que Georges Poulet dedica a Montaigne en *Etudes sur le temps humain*, I, p. 49-62.

— Los conceptos de movimiento, acción y cambio son expuestos por Maravall, *La cultura del Barroco*, ed. cit., p. 357-360.

cione la ocasión de conseguir un lugar firme y sólido donde agarrarse sino que la tormenta remita y traiga tras ella la bonanza. El mundo es oscilante, intermitente, dual, contingente, contrario. Se diría que todo sucede por azar, de modo imprevisto, fortuito, inexplicable. La preocupación del hombre consiste en estar preparado, alerta, dispuesto en cualquier hora para cuanto acontezca, pues el instante le ofrecerá la posibilidad de ser. La instantaneidad preside los hechos. Por tanto, el hombre debe aprovechar la ocasión que le presenta el instante para acrecentar sus posibilidades de vida. El hombre es un punto al que confluyen todas las fuerzas cósmicas. De ahí que lo sobrenatural, lo trascendente, lo demoníaco, no estén excluidos, cobrando importancia relevante para su experiencia vital, sirviendo de nexo entre la naturaleza exterior y el interior de su conciencia. El hombre hace de su vida y de su experiencia un objeto de análisis e intenta hallar la ley de causalidad que enlaza unos fenómenos con otros, así físicos como mentales, siendo él quien les imponga un ritmo, una norma, y controle su aparición y desaparición, dejando de ser víctima de la contingencia.

Los elementos naturales y las potencias sobrenaturales se supone que están dotados de las mismas leyes que rigen la experiencia humana. Si lo exterior está sujeto a un movimiento discontinuo y alternante, también la oscilación y la discontinuidad presiden la vida interior y están en la raíz del alma. Se trata, pues, de captar el yo en el instante en que los acontecimientos y las ocasiones le otorgan e imprimen una nueva forma de ser. Volubilidad de los estados del yo, de los sentimientos, de los pensamientos, de las expresiones. Esta versatilidad no es otra cosa que una táctica de supervivencia. Si la realidad exterior es oscilante, el hombre debe hallar un mecanismo de adaptación, a fin de dilatar la vida:

«cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave, y comenzó la borrasca con tanta furia, que no pudo ser prevenida de la diligencia y arte de los marineros, y así, a un mismo tiempo, los cogió la turbación y la tormenta; pero no por esto dejó cada uno de acudir a su oficio y a hacer la faena que vieron ser necesaria, si no para excusar la muerte, para dilatar la vida; que los atrevidos que de unas tablas la fian, la sustentan cuanto pueden, hasta poner su esperanza en un madero que acaso la tormenta desclavó de la nave, con el cual se abrazan, y tienen a gran ventura tan duros abrazos»<sup>10</sup>.

A partir del momento en que toma la decisión de conocerlo todo y de adaptar y ajustar su vida a los acontecimientos, manteniéndose firme en sus propósitos y en sus esperanzas, la peregrinación de Periandro adquiere significado y justificación. Comienza a percibir la realidad con claridad y nitidez, en sus detalles y contornos, distinguiendo en

<sup>10</sup> «Persiles», II, I, 1576.

las riberas «no solamente los árboles, pero sus diferencias»<sup>11</sup>. El hombre es consciente de la extensión de lo desconocido, de que existe gran variedad de países y una pluralidad de seres. Trata de hallar la razón que impera en todo lo existente, cuyas causas se ignoran o cuyos eslabones el tiempo ha separado y roto. Lo visible, los efectos que se perciben son fragmentos de una cadena interminable, partes desunidas determinadas por hechos fortuitos. La casualidad parece disponer sus vidas. Todos los personajes vienen a ser peregrinos en este mundo. Sus encuentros a lo largo del camino son casuales, sin saber todavía, de manera cierta, adónde se encaminan y lo que les deparará el nuevo día. Ora tristes, ora alegres, entre temores y esperanzas, progresan, van trazando la ruta y navegan por entre pequeñas islas, dejando «en el albedrío de la fortuna» el viaje. En cada uno de estos encuentros, los personajes cuentan sus vidas, explican sus desgraciadas experiencias y el origen de sus desventuras e infortunios. Brota en ellos sentimientos de curiosidad, de admiración. El ser absorbe esas vidas, se dilata y enriquece. La conciencia se ensancha al haber interiorizado no sólo la realidad circundante sino múltiples modos de existencia:

«un cierto espíritu se entró entonces en mi pecho, que, sin mudarme el ser, me pareció que le tenía más que de hombre»<sup>12</sup>.

El hombre empieza a comprender el singular poder que posee. Su conciencia es un centro que irradia y propaga excéntricamente su influencia, no cesando de extenderse. Así como el círculo del macrocosmos se ensancha, a medida que se cruza y contacta y su riqueza revierte sobre el hombre, así el microcosmos humano es un círculo que posee la virtualidad de crecer, de irradiarse hacia fuera, ampliando sus límites y prolongando su diámetro. Hay siempre un movimiento hacia dentro y hacia fuera de la conciencia que alarga el círculo del que el hombre es el centro. Cada momento de la vida, cada lugar que el hombre ocupa puede convertirse en un centro, a partir del cual se realiza una prodigiosa difusión de su espíritu. «En cualquier lugar del mundo en que se esté, en cualquier momento de la duración que se viva, se está en el centro de la indescriptible totalidad esférica»<sup>13</sup>. Es, pues, deber del hombre tomar conciencia de cuanto descubre en cada uno de los puntos de su existencia. El ser se torna así una pluralidad, acogiendo en su interior el vasto espacio, vidas mil, en una dilatación ilimitada. Periandro se lo explica al príncipe Arnaldo:

<sup>11</sup> «Persiles», II, XI, 1597.

<sup>12</sup> «Persiles», II, XIII, 1604.

<sup>13</sup> Consúltese el bellissimo libro de Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*. París. Lib. Plon, 1961, p. 12.

«Yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama *lugar*, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera del lugar»<sup>14</sup>.

El espacio físico no está vacío, sino poblado de criaturas. La conciencia es también un espacio interior, donde todas las cosas caben. El espacio interior humano está lleno y en él todos los seres y todas las formas coexisten. La conciencia del hombre barroco, que tanto lamenta su soledad, siente hambre voraz, ansia de empaparse de vida, de engullir y saciarse de cuantas riquezas y maravillas la naturaleza le brinda.

El espacio, pues, de la conciencia se ensancha sin límites, indefinidamente y a esa dilatación contribuyen no sólo múltiples impresiones sensoriales y percepciones sino la ideación e imaginación del hombre, que suministran constantemente nuevos objetos; de tal manera que el espacio interior, el continente, siempre es más grande que el contenido, igual que los límites del espacio físico se alargan cuanto más se descubre y siempre supera lo vacío a lo lleno. Dado que todo cabe en él, el hombre se siente grande. El círculo de la conciencia crece hasta el infinito. El mundo le parece bello y todas las cosas buenas. La creación entera está a su alcance y puede conocer y dar razón de todo lo existente. Su aprehensión o captación de la realidad se interna en límites suprarracionales, incluyendo hechos excepcionales, liberando potencias ocultas que son resultado de una agitación de la *vis* imaginativa, visiones supranaturales, demoniacas, mágicas, expresión de un deseo de ascensión hacia lo etéreo y de superación de un destino desdichado. Se indaga la causa de todos los fenómenos. Tal es el caso de las apariciones de lobos, o de los pájaros *barnacias*, repletos de interesantes detalles, o de los monstruosos *naúfragos*, terribles serpientes marinas que engullen, de improviso, todo un navío «sin necesidad de mascarle», o el no menos prodigioso episodio de la mujer voladora,

«una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso en pie y en el suelo sin daño alguno»<sup>15</sup>.

Como en esos cuadros renacentistas o en esas pinturas fantásticas y

<sup>14</sup> «Persiles», II, XIII, 1604.

<sup>15</sup> Sobre el monstruo marino llamado *naúfrago*, vid. Schevill y Bonilla, *Notas*, Vol. Iº: 273-20. En cuanto a la mujer voladora, Schevill y Bonilla recuerdan que el motivo del vestido o del manto mágico se encuentra en los cuentos orientales y pasó al folklore de todos los países europeos. «Parece que en España estaba muy divulgada la creencia según la cual cierta gente maléfica volaba por los aires». *Nota*, Vol. Iº: 58-11. En Cervantes aparece también este motivo en el «Quijote» y en «El Coloquio de los perros».

— Maravall, op. cit., menciona el descomunal desarrollo de la magia y la brujería en toda Europa desde los últimos años del siglo XVI, y recuerda a este respecto la obra de J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*. Asimismo Maravall recoge el tema en *El mundo social de 'La Celestina'*. Madrid. Edit. Gredos, 1964.

extrañas del Bosco, que poseen una evidente intención moralizante, donde lo normal está conjugado y hermanado con lo inaudito, monstruoso, prodigioso y misterioso. Todo es captado por la conciencia de Periandro.

Cervantes en «Persiles y Sigismunda» no quiere desentrañar el milagro sino el misterio, aquello que escapa al razonamiento, que penetra en el reino del devenir, de lo indiscernible:

«que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces»<sup>16</sup>.

La importancia concedida al mundo de la experiencia, el intento de observar y racionalizar lo real y concreto, de arrancar el misterio, se hereda del Renacimiento. Todos los autores, filósofos, místicos, científicos, físicos, poetas y artistas, historiadores, políticos, etc. tratan de explicar la realidad visible y de penetrar y configurar lo trascendente, ordenando y organizando mentalmente la relación del individuo con el mundo en que se encuentra inserto. «Si el campo de la trascendencia no se reduce, sino más bien se expande, para el hombre Barroco, éste muestra una disposición a tratarlo con los medios de que se sirve en los dominios de la experiencia — explica Maravall<sup>17</sup> —. Hasta para manipular con *secretos naturales* se acude a la experiencia». Panofsky, por su parte<sup>18</sup>, afirma que la tensión renovadora entre depresión y exaltación, infelicidad y apartamiento, horror a la muerte y conciencia acrecentada de la vida, se liberó en el periodo barroco, logrando resultados más completos y profundos en aquellos países, como la España de Cervantes, donde era más aguda esa tensión y había de fructificar en extraordinarias obras artísticas.

## II

Periandro, salvado por Arnaldo de morir ahogado, levanta moderado y cauto el velo de su origen, silenciando el voto que había hecho y declarando solamente que Auristela y él son «de linaje de reyes y

<sup>16</sup> «Persiles», II, II, 1577.

— Vid. el capítulo titulado «George, Hoffmannsthal y Calderón», p. 193-250, de la obra de E.R. Curtius, *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Barcelona. Edit. Seix Barral, 1959. Curtius expone la idea antiquísima, cuyos antecedentes pueden seguirse hasta Platón, del mundo como escenario en el que se desarrolla la historia regida por fuerzas divinas: «El mundo está gobernado por poderes mágicos y cósmicos: hechizos infernales planean por doquier, pero en último término todo está sometido a la providencia de la gracia y sabiduría divinas». Siempre que la visión del poeta opere en el sentido de conexiones mágicas, el hombre será visto como punto de encuentro de enlaces cósmicos.

<sup>17</sup> Maravall, *La cultura del Barroco*, ed. cit., p. 353.

<sup>18</sup> R. Klibensky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, ed. cit., p. 231.

de riquísimo estado». El poder y la riqueza son para ellos derechos legítimos, como lo serán también para Arnaldo. Llegados a las tierras del rey Policarpo, su hija Sinforosa ruega encarecidamente a Periandro les cuente algunos sucesos de su vida, especialmente de dónde venía cuando llegó a la isla y ganó todos los premios de los juegos y fiestas. Periandro responde que lo haría, pero no desde el mismo principio, porque éste no lo podía referir ni descubrir a nadie hasta verse en Roma con Auristela, su hermana<sup>19</sup>. También Arnaldo confiesa ser hijo heredero del rey de Dinamarca<sup>20</sup>. Y Antonio, el bárbaro<sup>21</sup>, Mauricio<sup>22</sup>, el italiano Rutilio<sup>23</sup> y tantos otros descubren su identidad, quiénes son y por qué derroteros la Fortuna les ha traído a tan extrema indigencia e infeliz situación. Al final de la obra, el lector sabrá quiénes son Periandro y Auristela y cuál fue el móvil de sus viajes y trabajos, usando así Cervantes el procedimiento o técnica de la *anagnórisis*, de la ocultación del nombre y del posterior reconocimiento de la calidad de la persona, táctica empleada hábilmente para conseguir sobrevivir a los constantes peligros, asechanzas, desgracias y muertes, alargando la duración temporal y, con ello, acrecentando las posibilidades de adquisición de conocimientos, de maduración de la experiencia, de mejora y purificación personales. La *anagnórisis* equivale a un desdoblamiento del yo, adoptando otros nombres, mudando de estado, obteniendo varios modos de existencia. Periandro y Auristela son aquellos Persiles y Sigismunda, príncipes de Tile y de Frislanda, que partieron de sus respectivos países con intención de adoctrinarse en la religión católica. Declara Periandro que son llevados

«del destino y de la elección a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el Cielo nos llevara a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaríamos en disposición de disponer de nuestras hasta ahora impedidas voluntades»<sup>24</sup>.

La peregrinación de estos dos miserables peregrinos parece locura. La elección del viaje fue deliberada, buscando la propia perfección; después son conducidos por el destino, que les priva de libertad, al cual no pueden oponerse sus impedidas voluntades, atadas con las ligaduras del silencio. En boca de Periandro aparece el tema de la Fortuna, que no es otra cosa que una sucesión ilógica, desordenada e incoherente de hechos y acontecimientos, sin finalidad, cuya aparición introduce en sus vidas la contingencia y el cambio, desviándoles de la meta:

<sup>19</sup> «Persiles», II, X, 1597.

<sup>20</sup> «Persiles», I, II, 1531.

<sup>21</sup> «Persiles», I, V, 1538.

<sup>22</sup> «Persiles», I, XII, 1555.

<sup>23</sup> «Persiles», I, VIII, 1546.

<sup>24</sup> «Persiles», I, XVI, 1561.



«estas mudanzas tan extrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente se llama *Fortuna*, que no es otra cosa que un firme disponer del Cielo»<sup>25</sup>.

Tanto la peregrinación como el propósito son conscientes y exigen de los personajes estar dotados de cualidades sobresalientes. Por fuerza, los hombres excepcionales han de ser desdichados, porque su comportamiento racional e idealista choca y se enfrenta con otras conductas vitales, impulsivas, en las que predomina lo instintivo, las pasiones y ambiciones. La grandeza espiritual del hombre se mide por su capacidad para sentir, aprender, experimentar y, sobre todo, para sufrir. Como Hércules, con quien Sinforosa lo compara, Periandro posee extraordinarias dotes innatas, una especial disposición y talento para afrontar y vencer grandes padecimientos, pesares y aflicciones. La elección era ya, desde el principio, dificultosísima, pues llevaba el renunciamiento, no a su ser interior, sino a la personalidad visible, y asimismo la aceptación del desgarramiento de su país y de su familia. La peregrinación es un viaje del alma en busca de su purificación. Cuantos más sufrimientos y dolores padezca, cuanto más áduos sean los renunciamientos, tanto más dulce y gratificante será el reconocimiento y la recompensa.

La trayectoria, pues, se inserta en la discontinuidad. Los peligros, las empresas arriesgadas, las adversidades, hay que arrostrarlas, no retrocediendo ante ellas, porque sin ellas no existiría el quehacer existencial ni se lograría la duración. La vida de perfección es una vida conforme a virtud; y esta vida es seria — dice Aristóteles — y no cosa de juego, ya que en ella se define y decide el destino eterno. Y para que este destino se realice es necesario el tiempo, el instante, que es el que ofrece la oportunidad de hacerse.

Es curioso que Cervantes, con técnicas y recursos variados, siempre renovados, plantea este problema moral, de la vida como ocupación trabajosa, un existir azaroso, una inquietud angustiada, un no vivir viviendo, que imprime a la existencia, por debajo del ritmo entrecortado e instantáneo, una duración hecha de vencimientos y superaciones, una continuidad temporal larga y verdadera, que proyecta al hombre más allá de sus límites. No hay, por tanto, mucha distancia entre Don Quijote y Persiles: uno «jugando», otro seriamente, son dos cuerdos locos, que persiguen una única e idéntica finalidad: la vida

<sup>25</sup> «Persiles», IV, XIV, 1713.

— Estas ideas barrocas de la Fortuna, la ocasión, el juego, articuladas al concepto de circunstancia, de mutabilidad del mundo, aparecen estudiadas por Maravall, en «La cultura del Barroco», ed. cit., p. 383-390; y en el cap. VII, «La idea de fortuna y la visión mecánica del mundo. El papel de la magia», en *El mundo social de 'La Celestina'*, ed. cit., p. 134-152.

— El tema también fue tratado en nuestro anterior trabajo sobre «La expresión del tiempo en la obra de Cervantes», presentado al Iº Congreso Internacional de la A.C. de Almagro, 1991.

feliz del espíritu, justa, ajustada al vivir de los demás y en sí justificada. Elegir la peregrinación significa aceptar el destino del hombre, sabiéndose «libre para la muerte»<sup>26</sup>.

«En Escilas ni en Caribdis no repara,  
ni el peligro que el mar tenga encubierto,  
siguiendo su derrota al descubierto,  
que limpia honestidad su curso para.

Con todo si os faltare la esperanza,  
de llegar es este puerto, no por eso  
giréis las velas, que será simpleza»<sup>27</sup>.

pues nunca tuvo próspero suceso, lo que no se aquilata en el esfuerzo firme y constante.

Periandro, desde el momento en que inicia su travesía por solitarios e ignotos derroteros, muestra fortaleza, firmeza, tesón y esperanza. Al narrar su vida, convergen hacia él todas las miradas. La cordialidad entre Periandro y Arnaldo revela la nobleza de ambos. Periandro suplica que nadie le obligue a ser mentiroso, inventando quimeras y falsedades, por no poder contar su verdadera historia. Arnaldo responde:

«yo soy ce ra y tú el sello que has de imprimir en mí lo que quisieres»<sup>28</sup>.

El hombre es una tablilla de cera en la que la experiencia se va imprimiendo, dejando una huella indeleble. Todos los escritores racionalistas han usado esta metáfora de la conciencia como una tabla en la que quedan escritas con caracteres imborrables las líneas que los demás trazan. De ahí la importancia de la elección, de la decisión inquebrantable de llevar a cabo un trabajo costoso, arriesgado, que se mantenga constante, sin girar las velas, aunque los escollos de Escilas y Caribdis impidan al hombre llegar a puerto. De ahí la necesidad de no sustraerse a la realidad circundante, de abrir, por el contrario, las ventanas del alma a lo exterior y conocer a los hombres, a fin de que, en el contacto con ellos, la experiencia propia sea profunda, se grabe como una marca a fuego, pues en superando el dolor, una vez pasado el peligro, la conciencia saldrá más limpia y fortalecida.

<sup>26</sup> La feliz expresión es de J.L. Aranguren, *Ética*, cap. 24: «La muerte», p. 305 (Madrid. Rev. Occidente, 1958); pero el tema aparece en pensadores y poetas — Heidegger, Rilke, y en otros muchos autores a partir de Platón — y en nuestros españoles P. Lain Entralgo, *La espera y la esperanza* (Madrid. Edit. Plenitud, 1965); en *Cuerpo y alma* (Madrid. Espasa-Calpe, 1991); y en X. Zubiri, *Sobre el hombre* (Madrid, Alianza, 1986). Vid. sobre todo el cap. X, «El decurso vital», en el que Zubiri habla de que la vida es constitutivamente *emplazamiento* y la muerte es la vivencia de la temporalidad como *emplazamiento final*. El tema posee una extensa bibliografía. Vid. los autores aquí citados.

<sup>27</sup> «Persiles», I, IX, 1549.

<sup>28</sup> «Persiles», I, XVI, 1561.

El tiempo humano aparece, en principio, fragmentado, discontinuo, ya que los datos no se adquieren simultáneamente ni de manera rectilínea, pero la conciencia los conserva y dispone unos junto a otros, reflexionando después sobre ellos. La razón del hombre se apoya en esa facultad conservadora de la memoria, que guarda los hechos e ideas. De este modo, Periandro se instruye sin cesar, sacando provecho no sólo del conocimiento de sí mismo, de sus sentimientos y reacciones, de sus amarguras y alegrías, sino también del conocimiento que le proporcionan los demás hombres. Y así va aumentando su experiencia, enriqueciéndola, adquiriendo ideas acerca de todas las cosas y fenómenos, en un progreso continuo.

Ahora bien, para que el presente prolongue el pasado y haya un progreso es imprescindible que el hombre no desista de su empeño, renueve la elección, vuelva sobre su decisión con la misma libertad, «con la misma intención y el mismo deseo»<sup>29</sup>. Por otro lado, el tiempo racional progresa lentamente, pues la reflexión procede siempre por análisis y demostración, para obtener una visión sintética y conclusiva sobre los objetos adquiridos. Hay, pues, un desfase entre lo adquirido y lo razonado o pensado. Se comprende que haya que tener presentes, incólumes y frescos, los propósitos, como por primera vez.

El tiempo está en la vida. La vida humana aparece como un continuo cambio, una transformación incesante, en la que el ser se descubre activo y pasivo, algo vivo que actúa, quiere y desea, una arcilla blanda, dócil y maleable, en la que los hombres y las cosas van grabando formas. Avanza, pues, progresa, pero cambiando, transformándose, de acuerdo con las circunstancias, con los hechos. El instante ofrece la ocasión de conocer, la presa — como decía Montaigne —. Los instantes se repiten y se depositan en la conciencia, en una adherencia instantánea, segura y rápida, que, a fuerza de realizar el mismo movimiento de absorción y adaptación, el mismo ejercicio de asimilación, crea el hábito, la costumbre de una actividad invariable y un aprendizaje continuo.

«La experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de todas las artes»<sup>30</sup>.

Actividad admirable, inefable, en la que intervienen las potencias afectivas, cognitivas, reflexivas. Periandro siente, comprende y piensa, en un movimiento tan inmediato y continuo, en un esfuerzo permanente y reiterado y tan intenso que le otorga saber y fuerza. El poder — según Campanella — sería ciego sin el saber. Sentir no es conocer las cosas sino las modificaciones de la conciencia. La razón otorga el conocimiento. Ser consciente de este conocimiento, del valor de la

<sup>29</sup> «Persiles», I, XVII, 1562.

<sup>30</sup> «Persiles», I, XIV, 1557.

experiencia es lo que proporciona autoridad, poder, supremacía, dominio; dominio sobre sí mismo y superioridad sobre los demás. El conocimiento no se obtiene, se paraliza, se anula, cuando la visión de la muerte, la enfermedad, las desgracias e infortunios son de tal magnitud, sacuden el alma con tal violencia que barren el recuerdo de sensaciones, ideas y compromisos del pasado, o cuando la antojadiza Fortuna vuelve la rueda y derriba a los que estaban en «los montes de la Luna», o bien cuando un cambio de rumbo, un brusco viraje, la propensión o actitudes nativas a la distracción, la enajenación, la inconsciencia, una prolongada ociosidad y pereza desvían al hombre de su idea, deteniendo su actividad, soslayando y escamoteando su responsabilidad moral, perdiendo el tiempo que necesitaría para el hacer vital:

«los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra; que las desgracias e infortunios así se encuentran en los levantados sobre los montes como con los escondidos en sus rincones. Esto que se llama Fortuna, de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como y a quien quiere, sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la Luna»<sup>31</sup>.

Los personajes son conscientes de la poca seguridad que la vida ofrece. Las venturas humanas penden de hilos delgados y «los de la mudanza fácilmente se quiebran y desbaratan»<sup>32</sup>. Mauricio presiente nuevos y graves peligros que les amenazan. Periandro propone que se demore y postergue la salida, porque quizás deteniendo el tiempo «se mudarían o templarían las influencias rigurosas de las estrellas». Empeño vano detener el tiempo. El tiempo es una realidad que no puede detenerse, que sin descanso fluye, no deja de pasar y lo que haya de acontecer se cumplirá indefectiblemente:

«mejor es arrojarnos en las manos del peligro, pues no llega a quitar la vida, que no intentar otro camino que nos lleve a perderla»<sup>33</sup>.

No se puede prever de qué parte vendrá el daño que les amenaza, pues cualquier camino está erizado de peligros y «todos van a parar a su perdición», pues todos desembocan en la muerte. El tiempo, que parecía consistente, que proporciona las posibilidades de vida, se revela ahora de nuevo un tiempo, sujeto a lo imprevisto y fugaz del instante. Retorno a la miseria de la condición humana y a lo trágico de la experiencia temporal. Un pensamiento detenido, amputado, sin movimiento, o una idea que se repite obsesiva, fatiga y cansa:

<sup>31</sup> «Persiles», III, IV, 1636.

<sup>32</sup> «Persiles», IV, XIV, 1713.

<sup>33</sup> «Persiles», I, XVIII, 1563.

«lo mismo acontece en las *pasiones del alma*: que, en dando el tiempo lugar y espacio para considerar en ellas, *fatigan hasta quitar la vida*»<sup>34</sup>.

Es mejor arrojarse a un nuevo peligro, lanzarse a la acción que haga salir al hombre del estado fijo. Es mejor acometer una ocupación impetuosa que le traiga el olvido y escape al pensamiento obsesivo de la nada. Hay en el movimiento temporal una dualidad: un movimiento hacia fuera, de huida, de renovación, y un movimiento centrípeta, hacia el interior de la conciencia, que nace de la identidad consigo mismo, de la conservación de ideas y propósitos, del recuerdo de decisiones y meditaciones, el cual comporta en sí una continuidad. Ahora bien, si se inclina obsesivo hacia uno de los dos polos, tanto la extrema dilatación como la concentración excesiva aprisionan la mente haciéndola girar en torno a un mismo pensamiento y paralizan la voluntad anulándola para la acción.

La vida no varía. El tiempo es el puro proceso dinámico de las transformaciones, de las continuas mutaciones, donde las cosas se aniquilan, se destruyen, los seres envejecen, mueren. El tiempo otorga la humana belleza y, por otra parte, es «salteador y robador» de ella. Es también de donde surge la ocupación, la ocasión fecunda, la verdad del ser. Nada permanece. Todo está sujeto a un continuo cambio. La dualidad está en el regazo del instante y de tal manera andan apareados los sucesos buenos y malos que apenas se logran separar:

«las *dichas* y las *desdichas* suelen andar tan juntas, que tal vez no haya medio que las divida; andan el *pesar* y el *placer* tan apareados, que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía»<sup>35</sup>.

Son numerosos y frecuentes en «*Persiles y Sigismunda*» las escenas de horror, de muerte violenta, de destrucción, los estragos causados por las armas, la cólera, la sinrazón, el enojo<sup>36</sup>. El italiano Rutilio, maestro de danza, llevado de la necesidad, descuelga a un hombre pendiente y ahorcado de un árbol y se viste sus ropas<sup>37</sup>. Navegando cerca de la isla de la nieve, ven venir a una nave gruesa. El esquife encalla en la nieve y saltan a ella dos gallardos y fuertes mancebos, que llevan a hombros una hermosísima doncella, desmayada y sin fuerzas. Los dos hombres, apenas ponen pie en tierra, empuñan las armas y se atacan y «a los primeros golpes, el uno quedó pasado el corazón de parte a parte y el otro abierta la cabeza por medio»<sup>38</sup>. Este último, a punto de expirar, se aproxima, junta su rostro al de ella y la sangre de la herida baña el rostro de la dama, muriendo ambos. Periandro cuenta uno de los más extraños espectáculos del mundo:

<sup>34</sup> «*Persiles*», IV, XIII, 1711.

<sup>35</sup> «*Persiles*», II, II, 1577.

<sup>36</sup> «*Persiles*», I, VI, 1544.

<sup>37</sup> «*Persiles*», I, IX, 1548.

<sup>38</sup> «*Persiles*», I, XX, 1569.

«ví que, pendientes de las antenas y de las jarcias, venían más de cuatro hombres ahorcados; admiróme el caso y abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese. Hallaron la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos, unos con las cabezas partidas, y otros con las manos cortadas; tal vomitando sangre y tal vomitando alma; este gimiendo dolorosamente y aquel gritando sin paciencia alguna. Esta mortandad y fracaso daban señales de haber sucedido sobremesa, porque los *manjares nadaban entre la sangre y los vasos mezclados con ella guardaban el olor del vino*. En fin: pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante, y en el castillo de popa hallaron puestas en escuadra hasta doce hermosísimas mujeres, y delante de ellas una, que mostraba ser capitana, armada con un corselete blanco y tan terso y limpio, que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes, el morrión sí, que era de hechura de una *enroscada sierpe*, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios; tenía un *venablo en las manos*, tachonado de arriba abajo con clavos de oro con una *gran cuchilla, de agudo y reluciente acero forjado*, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda, que bastó a detener su vista a la furia de mis soldados, que con admirable atención se pusieron a mirarla»<sup>39</sup>.

Todas estas imágenes de horror, de crueldad y muerte responden a una conciencia agudísima del transcurrir temporal, del paso fugaz e ininterrumpido del tiempo, propio de una estética barroca, en la que juega papel importante la extremosidad, la exageración, la extravagancia. Estas imágenes, escenas y episodios pertenecen al mismo nivel de las escenas de magia y brujería, de las deformaciones y distorsiones pictóricas, de estas representaciones de Palas Atenea rodeada de mujeres guerreras y combativas, de los carros alegóricos tirados por simios, todo lo cual proclama el gusto por lo esotérico y difícil, por el disparate, la pasión por lo violento, lo raro, lo exótico, por formas mágico-poéticas del pensamiento; escenas y episodios, que despiertan la admiración e interés del lector, el temblor y asombro de las fuertes emociones, de los efectos sorprendentes provocados por un espectáculo sangriento. El hombre del Barroco se esfuerza por revestir los conceptos e ideas con recursos visuales, plásticos, con artificios teatrales, que espoleen la imaginación, conmuevan el alma y proporcionen visibilidad al espacio y al tiempo.

«Cosas y casos suceden en el mundo que, si la *imaginación*, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, *no acertara a trazarlas*; y así, muchas, por la *raridad* con que acontecen, pasan plaza de apócrifas, y *no son tenidas por tan verdaderas como lo son*»<sup>40</sup>.

«Cosas dignas de *admiración y espanto*, otras de *risa y contento*; costumbres, ceremonias no vistas ni de ninguna otra gente usadas»<sup>41</sup>.

Frente a lo oscuro, lo feo, lo horrible, aparece también lo luminoso, lo bello, lo placentero. El objetivo supremo del artista barroco es con-

<sup>39</sup> «*Persiles*», II, XV, 1609.

<sup>40</sup> «*Persiles*», III, XVI, 1672.

<sup>41</sup> «*Persiles*», I, VIII, 1548.

jugar elementos antitéticos, contrarios, contrastantes, sin dar mayor importancia a uno que a otro, juzgando necesarios a ambos. La filosofía platónica de la belleza convive y se transforma en una filosofía natural del arte, en la que quedan incorporados elementos de cualquier nivel, superior o inferior, divinos o infernales, ideales o reales, racionales o imaginarios, extraordinarios o cotidianos, bellos o feos. Aparece así una gradación variadísima en los seres y las cosas, y, aunque todavía se mantenga el orden y se respete la jerarquía, comienzan a erosionarse los límites de la escala, el sistema de formas, las conciencia estamental, pasando todos los elementos, sin distinción de clases, a ser primordiales e imprescindibles, produciéndose alteraciones y uniones, descubriéndose en todos los seres aspectos que hasta entonces nadie había advertido ni imaginado, extrayendo de la naturaleza efectos imprevistos.

Frente a lo violento y disonante aparecen, en el «Persiles», personajes, paisajes, descripciones de la naturaleza llenas de belleza, en las que son visibles la influencia de Garcilaso o de Fray Luis, donde todo es primavera, todo es verano, todo estío sin pesadumbres y todo otoño agradable, con extremo increíble, y donde las fuentes y arroyos, las flores y frutos, los infinitos pajarillos ponen mil armonías al oído, a la vista, al olfato y al tacto<sup>42</sup>. La capacidad creadora retorna a lo emocional y no sólo a lo metafísico. Esto explicaría que la visión de la humanidad se exprese mediante temas y técnicas duales y ambivalentes, que revelan un sentimiento nostálgico por un pasado irrecuperable o por un futuro sin esperanza de realizarse o por un presente efímero, en el que las posturas humanas bordean lo trágico-cómico, a veces ridículas y grotescas, ambicionan cosas tan altas e inalcanzables que provocan la risa, a veces dramáticas, tiernas y conmovedoras. De ahí que Cervantes defina al hombre como

«animal risible, porque sólo el hombre se ríe, y no otro ningún animal, y yo digo que también se puede decir que es animal llorable, animal que llora; y así como por la mucha risa se descubre el poco entendimiento, por el mucho llorar, el poco discurso»<sup>43</sup>.

Todas las cosas y los seres proporcionan conocimiento y son necesarios para el desarrollo y madurez del hombre. Permanecer en el tiempo significa aprender, conservar, acrecentar, multiplicarse. Superar las experiencias es haber sabido vivir, dar tiempo al tiempo, advertido de que el placer y el dolor no son estables pues todas las cosas están sometidas al cambio y a la variación. De suerte que no sólo varían a lo largo de la trayectoria vital sino que el mismo hombre también varía, siendo modificado por la experiencia y convirtiéndose en alguien distinto al que era.

<sup>42</sup> «Persiles», II, XVI, 1612.

<sup>43</sup> «Persiles», II, V, 1584.

Así como Periandro muestra su honestidad, su hombría de bien desde el primer momento, también Arnaldo revela las excelentes cualidades que le adornan, propias de su linaje. Elogiado por el maldiciente Clodio, que pretende adularle, halagando su vanidad, Arnaldo responde:

«no quiero que me alabes por las obras que en mí son naturales; y más que la alabanza tanto es buena, cuanto es bueno el que la dice y tanto es mala cuanto es vicioso y malo el que alaba; que si la alabanza es premio de la virtud, si el que alaba es virtuoso es alabanza; y si es vicioso, vituperio»<sup>44</sup>.

Los hombres que pertenecen al estamento jerárquico más alto, reyes y nobles, obran siempre con nobleza — afirma el príncipe Arnaldo —. Son hombres superiores, virtuosos no sólo por herencia, por sangre, sino también por naturaleza; por tanto, lo que en ellos es natural y manifiesto no debe ser alabado sino sólo por aquellos que son asimismo nobles y virtuosos, que poseen paridad de linaje.

El personaje de Clodio plantea un problema ético muy grave. Todos los grandes señores, si por naturaleza fuesen buenos, deberían hacer buenas obras y nunca obrarían mal. Cervantes alude al abuso y corrupción del poder en manos de hombres que no obran bien, que actúan pensando sólo en sí mismos en lugar de hacerlo en favor de la colectividad. Maravall<sup>45</sup> explica que de los nobles nace la obligación de obrar con nobleza y su comportamiento tiene que ajustarse a un decálogo de deberes que les son propios y que los demás han de reconocer y respetar como tales. Si la institución real está inserta y fundada por voluntad divina, los reyes poseen innatas virtudes y valores, unos deberes, que son propios de su alta condición, y unos derechos, derivándose de ellos acciones cuyos beneficios no cesan de propagarse y comunicarse, desde el estamento nobiliario a todos los demás hombres. Si esta ordenación y estamentalización fuese incuestionable, si el concepto de virtud fuese la norma que se irradia a través de todas las conductas, entonces la sociedad humana sería una sociedad ideal, perfecta, donde imperaría el bien, la verdad; una sociedad más próspera y más culta. Lamentablemente, el final del siglo XVI evidencia una decadencia que se extiende a todos los aspectos de la vida del Estado. Geoffrey Parker ha demostrado que, en la década de los '90, el coste de la política de Felipe II resultaba demasiado oneroso para el país; la falta de capital, los impuestos excesivos, las malas cosechas y el índice de miseria y mortandad, provocaron en España una ola de agitación, disturbios y convulsiones, manifestándose el descon-

<sup>44</sup> «Persiles», I, XVI, 1561.

<sup>45</sup> J.A. Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Edit. Siglo XXI, 1979. Obra extraordinaria como todas las del Prof. Maravall, en la que estudia la función del honor y la estructura de la sociedad estamental.

tento en motines callejeros y en las sublevaciones de algunas ciudades, comenzando por los acontecimientos de los Países Bajos en 1578, acrecentándose por la derrota de la Armada y culminando con el proceso de Antonio López y la aparición de la segunda edición de sus «Relaciones», publicada en Francia en 1598<sup>46</sup>. Los conflictos sacuden todo el montaje monárquico-señorial, tácitamente pactado, y deteriora todo el sistema social tradicional.

De acuerdo con esa conciencia estamental, con el rango y posición que cada persona ocupa dentro de la sociedad, se deduce que si un hombre obra mal es porque carece de virtud, de honor y, en consecuencia, pertenece a un estrato social bajo. Esto explicaría que Clodio obre como quien es, un hombre vicioso, malintencionado, murmurador. Sin embargo, si se radicalizase la idea de que la clase social impone la conducta, entonces no se admitiría la existencia de personas bondadosas dentro del estamento social inferior, carente de preeminencia social; y viceversa, ningún hombre superior cometería nunca atropellos, abusos, hechos deshonorosos, infamias, engaños. La virtud — Cervantes insistirá en ello — es cualidad del alma y se adquiere también por educación, por el cultivo de la personalidad, por experiencia y reflexión acerca de todas las cosas, siendo consciente en todo momento de cómo se debe obrar. Nada hay más digno de encomio que la necesidad moral de no poder ser malo por la costumbre de ser bueno. Así como nada despierta mayor piedad que ver a un alto hombre sujeto a defectos morales, a instintos y pasiones que lo esclavizan y degradan.

El honor, por el contrario, lo concede la sociedad a aquellos que contribuyen al mantenimiento del orden social. Funciona, pues, el honor como un factor de integración en el sistema y es siempre convencional y preestablecido; es decir, no se posee sino que se recibe, según los méritos que se hayan hecho en el cumplimiento de la propia función social. Dado que es otorgado por la sociedad afecta al patrimonio económico, a la constitución del poder político, al régimen de primacía familiar, religiosa, etc. El honor, en cuanto privilegio social no es sinónimo de virtud y resulta difícil establecer la relación entre honor-social y honor-virtud, ya que en los siglos XVI y XVII, según se constata en las obras literarias, el estamento nobiliario no siempre era ejemplo ni de nobleza ni de virtud, no representaba el ideal de honor e integridad moral de la persona.

Habría que suponer que este estamento privilegiado, que poseía, precisamente por su preeminencia social, el poder, la fuerza y la riqueza, tendría que estar dotado de unos valores morales: virtud, bon-

<sup>46</sup> Consúltense de Geoffrey Parker las obras: *Felipe II* (Madrid. Alianza, 1979), sobre todo los cap. 7 y 8 sobre los años de fracaso de la política imperial, p. 159-188; *España y la rebelión de Flandes* (Madrid. Nerea, 1989), acerca de las tres rebeliones desde 1565-1581, p. 67/194; y *La Gran Armada. 1588*, escrita en colaboración con Colin Martin (Madrid. Alianza, 1988), siendo destacable el cap. 11, «Anatomía del fracaso», p. 196.

dad, generosidad, saber, belleza, piedad, justicia, misericordia; unas cualidades propias de caballeros, cuanto abarca el concepto del honor. De ahí que fuese comprensible que, en caso de agravio del honor, se impusiesen unas legítimas reivindicaciones. Cuando Clodio y Rutilio se permiten escribir sendas cartas a las nobles Auristela y Policarpa, declarándoles sus amores, Rutilio, dándose cuenta de su atrevimiento — «nos queremos persuadir de que podemos subir al cielo sin alas, pues las que nos da nuestra pretensión son las de la hormiga» —, rompe su papel sin darlo. Clodio, ufano de su ingenio, pierde el respeto y entrega su carta a Auristela, la cual, con rabioso fuego le dijo:

«Quitateme de delante, hombre maldito y desvergonzado, que si la culpa de este tu atrevido disparate entendiase que había nacido de algún descuido mío que menoscabase mi crédito y mi honra, en mí misma castigase tu atrevimiento; el cual no ha de quedar sin castigo, si ya entre tu locura y mi paciencia no se pone el tenerte lástima»<sup>47</sup>.

Dentro de una sociedad jerarquizada, en la que — como dice Menéndez Pidal — cada cosa, cada individuo ocupa su lugar, el conflicto de honor exigía que, entre el ofendido y el ofensor, existiese también paridad social, de manera que la ofensa al honor y su restitución derivase de la pertenencia al grupo. No cabía, por el contrario, restitución entre el señor y el vasallo, entre el noble y el plebeyo. Todo atrevimiento por parte de un hombre inferior, el traspasar la distancia marcada por la clase social, era inmediatamente castigado por el señor, sin dar opción a defensa. Ahora bien, si el estamento superior era de origen divino, se producía una profunda contradicción al ponerse de manifiesto que las conductas de estas personas nobles no respondían a su principio. Y aún más sorprendía que el estamento eclasiástico evidenciase una religiosidad relajada, presentase defectos y vicios impropios de su aspiración moral y de sus votos de pureza y pobreza.

He aquí porqué Cervantes pone en boca del personaje de Clodio varios complejos interrogantes:

«Si todos los señores se ocupasen en hacer buenas obras no habría quien se ocupase de decir mal de ellos; pero ¿por qué ha de esperar el que obra mal que digan bien de él? Y si las obras virtuosas y bien hechas son calumniadas de la malicia humana, ¿por qué no lo serán las malas? ¿Por qué ha de esperar el que siembra cizaña y maldad dé buen fruto su cosecha?»<sup>48</sup>.

Es decir, ¿cómo puede el hombre seguir deseando ser bueno, si ve que no son estimadas sus acciones y que el malo, por el contrario, obtiene ganancia y privilegios? ¿Por qué el hombre ha de atropellar siempre al hombre, ha de infringirle ofensas, castigos, avasallamientos, despre-

<sup>47</sup> «Persiles», II, IX, 1593-1594.

<sup>48</sup> «Persiles», I, XVI, 1561.

cios, cualquiera que sea su condición social? ¿Por qué el hombre humilde ha de demostrar su pureza de intenciones y su grandeza, que nunca se reconocen ni estiman, mientras que el grande presume y hace ostentación de sus privilegios, incluso de sus defectos y vicios, de sus abusos y provocaciones, a sabiendas de que nadie osará reprochárselos ni menoscabar su crédito?

Como Marcel Bataillon ha demostrado, ya a partir del siglo XV, existe un «dérèglement des critères moraux», una transformación social que afecta a las categorías, deteriorándose la clase nobiliaria y pudiendo adquirir bienes y privilegios la nueva clase adinerada. Los nuevos ricos honorables obtenían la condición de hidalguía y la posibilidad de estar exentos de impuestos y de la prestación de determinados servicios. El rico desplaza al noble de rancio abolengo. Estos nuevos hidalgos se ennoblecieron y arroparon su categoría aburguesada con usos y costumbres aristocráticos, trajes, joyas, muebles, casas y demás bienes ostentatorios de su reciente poder adquirido. Así, la virtud pasa a depender de la riqueza, pudiendo practicar aquellas virtudes — la caridad, la piedad, el amor al prójimo — que sin la riqueza no podrían ejercitarse. A la vez, esta nueva clase ociosa engendraba otros vicios morales, una laxitud en los hábitos caballerescos, considerando que podía comprar con dinero toda clase de bienes.

Estas cuestiones morales y sociales son recogidas en «Persiles y Sigismunda». El venerable Leopoldo, rey de los dánaos, olvidando un día los límites de su honesta viudez, cae en manos de una mala mujer, que lo engaña. Puesta junto con su compañero en un cepo de hierro por la garganta, dice el rey señalándola:

«y no solamente tuvo gusto de quitarme la honra, sino que procuró junto con ella, quitarme la vida, maquinando contra mi persona con tan extrañas trazas, con tales embustes y rodeos, que, a no ser avisado a tiempo, mi cabeza estuviera fuera de mis hombros, en una escarpia, al viento, y las suyas coronadas del reino de Danaea»<sup>49</sup>.

Un capitán corsario cuenta que en una de las islas, que están junto a la de Hibernia, sus moradores eligen rey a su beneplácito. El reino no se hereda sino que está gobernado por el hombre más virtuoso, a quien otorgan el mando, que dura mientras le dure la vida o mientras no se empeore en ella. En este reino resplandece la justicia y la misericordia, todo anda en su quicio, pues se vive sin temor, gozando cada uno de lo que es suyo. Policarpo, insigne en las armas y en las letras, fue elegido rey y gobierna con tacto y prudencia; pero, habiendo visto a Auristela, olvida su grandeza y el respeto que a sí mismo se debe:

<sup>49</sup> «Persiles», II, XIV, 1608.

«se ha desconcertado el reloj de mi entendimiento, se ha turbado el curso de mi buena vida y, finalmente, he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo no sé qué deseos, que si los callo me matan, y si los digo, me deshonoran»<sup>50</sup>.

Ha perdido la brújula que marcaba sus rectas acciones y pensamientos. Ahora, bajo la capa de amistad y cortesía, Policarpo encubre sus depravados apetitos, no dudando en recurrir a las artes mágicas de Zenotia para impedir que Periandro y Auristela abandonen su reino. Son frecuentes en la obra los problemas de honor, de agravio, de restitución de la honra. Tal es el caso de los ermitaños Renato y Eusebia, retirados a una isla solitaria por haber sido vencido Renato, en un duelo de honor, por quien era su ofensor. Su hermano Sinibaldo, al cabo de los años, le trae la noticia de que su enemigo había muerto de cruel enfermedad, confesando su culpa y arrepentimiento de haber acusado a Renato falsamente, «volviéndose vuestra honra y declarándose por vencedor y a Eusebia por honesta y limpia»<sup>51</sup>. La vida se encarga a veces de castigar las culpas y reparar las ofensas al honor. Asimismo Ruperta quiere vengar la muerte de su esposo, el conde Lamberto de Escocia, muerto por Claudino Rubicón<sup>52</sup>. Agraviada y airada, la señora Ruperta dilataba su cólera por todos sus descendientes. Hasta que un día se presenta ante ella Croriano, hijo del matador y atraída por la belleza del joven, olvida agravios y venganzas. Y así como la ira es una «revolución de la sangre», así la belleza de Croriano introduce en el corazón de Ruperta tal agitación de sentimientos que el odio y la venganza se tornan en amor.

Cervantes sigue presentando un vasto panorama de la sociedad humana, donde los órdenes están alterados, donde se percibe una descomposición de valores. Es tal el desarreglo de la época que todo anda trastrocado, generalizándose las actitudes mundanas y borrándose el carácter licencioso de los vicios y lacras. «Amigos de sus gustos», todos quieren medrar, ganar dinero, ser importantes, disfrutar de los deleites y diversiones, de la molicie, fruir y gozar, y «comprar luego el honor». En Francia, a cada paso, se hallan casas de placer, a donde acuden señores y se pasan allí casi todo el año, abandonando sus villas y ciudades. El duque de Nemurs busca por Europa mujer principal y hermosa con quien casarse. Ambrosia Agustina, unida a Contarino Argolánchez, no vacila en alistarse como soldado hasta dar con él. Rubertino, el salteador, llevado de vicioso amor, persigue a Feliz Flora. Es un movimiento de gentes que cruzan de un lado para otro, precipitándose los hechos y el ritmo de la narración. Es un escuadrón doloroso y miserable que camina a ciegas, arrebatado

<sup>50</sup> «Persiles», II, V, 1584.

<sup>51</sup> «Persiles», II, XX/XXII, 1620/1626.

<sup>52</sup> «Persiles», III, XVI-XVII, 1674/1677.

por sus pasiones. Son frecuentes los lances de honor, las muertes violentas, los matrimonios entre personas de condición social dispar, los adulterios, el trato con cortesanas rodeadas de «milanos», de doncellas y criados. Nadie obra razonablemente. Es el espectáculo de la locura.

En dos personajes se revela claramente esta profunda perturbación social: en Hipólita, la Ferraresa, y en Ortel Benedre, el Polaco. Hipólita, la Ferraresa, es una de las más hermosas mujeres de Roma y aun de toda Italia. Engañosa y lisonjera, tiende una trampa a Periandro, obligándole a ir a su casa. Hipólita podía competir en riquezas con la antigua Flora, pues sabía que

«con la buena crianza, con los ricos ornamentos de la persona y con los aderezos y pompas de la casa, se cubren muchas faltas; porque no es posible que la buena crianza ofenda, ni el rico ornato enfade, ni el aderezo de la casa no contente».

Era conocida y estimada porque

«con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar, y con la cortesía, si así se puede decir, se hacía adorar. Cuando el amor se viste de estas tres calidades, rompe los corazones de bronce, abre las bolsas de hierro y rinde las voluntades de mármol».<sup>53</sup>

Periandro ignora quién es Hipólita, porque de haberlo sabido, «la alteza de su honestidad» no hubiera descendido «a cosas bajas, por hermosas que fuesen». Acude, pues, a la casa y queda sorprendido de las riquezas que atesora. Asombrado, atónito y confuso, andaba mirando en qué había de parar aquella abundancia. Le parecía Hipólita, la maga Falerina, y su casa, los huertos Hesperídeos y los pensiles famosos. En la sala, que podía competir con la de un príncipe rico y curioso,

«Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo».<sup>54</sup>

Hipólita, al ver la cruz de diamantes de Periandro, queda deslumbrada y echándole los brazos al cuello trata de retenerle. Periandro huye «sin sombrero, sin bordón, sin ceñidor ni esclavina». Detenido por la guardia y llevado preso ante el gobernador, es acusado de ladrón. Demuestra su inocencia y dice ser persona principal. Hipólita se da cuenta de su error, de cuán necia ha sido y achaca su falta a que «está enamorada, ciega y loca». Sus riquezas, su belleza, sus ardides y mañas no

<sup>53</sup> «Persiles», IV, VII, 1699.

<sup>54</sup> «Persiles», IV, VII, 1700.

— Sería interesante acometer un estudio de la obra de Cervantes, donde se esclarecieran sus conocimientos sobre pintores y artistas italianos del siglo XVI.

disculpan su atrevimiento, ya que de semejantes sujetos son propios «los lascivos disparates».

El episodio del Polaco sirve a Cervantes para cavilar una vez más sobre los males que acarrearán «los amorosos delitos». Ortel de Benedre, «que respondía en castellano a Martín de Benedre», mata una noche, en una calle estrecha de Lisboa, al hijo de doña Guiomar de Sosa. Se evade a las Indias y vuelve, al cabo de quince años, cargado de riquezas, «que reduce a dineros y a pólizas». Va a Madrid, donde estaba recién venida la Corte del gran Felipe III,

«pero ya mi suerte, cansada de llevar la nave de mi ventura con próspero viento por el mar de la vida humana, quiso que diese en un bajío que la destrozase toda».<sup>55</sup>

El Polaco, sin importarle el qué dirán, casa con la Talaverana, una mocita un tanto libre, y ella le engaña con el mozo del mesón, desapareciendo de Talavera y dejándole burlado. El agravio le impulsa a tomar venganza y así determina «sacar con sangre las manchas de su honra», quitando de sus hombros la pesada carga que el delito había echado encima, que le tenía aterrado y consumido, sintiendo el daño «en las médulas del alma». Periandro le aconseja la ley del repudio, muy usada entre los romanos, o la caridad y el perdón cristiano, siendo menester

«tomar el punto a la paciencia y poner en un punto extremado la discreción, de la cual pocos se pueden fiar en esta vida y más cuando la contrastan inconvenientes tantos y tan pesados».<sup>56</sup>

Y si no tuviere fuerzas para ello — dice Periandro — es preferible olvidarla, dejarla, no buscarla, no correr tras la justicia, proclamando el delito, dilatando y extendiendo la deshonra. «Al enemigo que huye, puente de plata». Cervantes echa aquí mano del cuento del labrador, que crió una serpiente en su seno durante todo el invierno y, en llegando el verano, el animal huyó.<sup>57</sup> El labrador quiso buscarla, para

<sup>55</sup> «Persiles», III, VI, 1647.

<sup>56</sup> «Persiles», III, VII, 1649.

— La cuestión de los engaños e infamias, afrentas, injurias, agravios y lances de honor, ha sido tratada por Javier Salazar Rincón, *El mundo social del 'Quijote'*, (Madrid. Edit. Gredos, 1986), siguiendo las líneas de investigación histórico-social del Prof. Maravall.

— Sobre el motivo del marido «agraviado», existe un antiguo ensayo — hoy apenas recordado — de Georges Cirot, «Sur les maris jaloux de Cervantes», publicado en 1929, en *Bulletin Hispanique*, donde se recogen todas las «variantes» de los desórdenes y quebrantamientos matrimoniales.

<sup>57</sup> Para un estudio de los cuentos, relatos breves, historietas, frases ingeniosas, refranes, etc., que Cervantes incluye en sus novelas sigue siendo una excelente aportación los trabajos de Maxime Chevalier: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (Madrid. Edit. Gredos, 1975); y, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona. Edit. Crítica, 1978).

volverla a anidar en su casa y en seno, sin agradecer la merced que el Cielo le había concedido, «no mirando ser suma prudencia no buscar el hombre lo que no le está bien hallar».

De esta atroz visión de graves errores parece desprenderse que el mundo es malo. Calamidades, crueldades, violencias, latrocinios, engaños, hipocresía, daños, aflicciones amenazan al hombre por todas partes. Todo es dolor y pesadumbre. Todo es feo y reprochable.

«En los apretados peligros toda razón se atropella; no hay respeto que valga ni buen término que no se guarde»<sup>58</sup>

Los reyes, para evitar que sus súbditos sean presa de la tristeza, de la melancolía, de los malos pensamientos, «procuran tener alegre al pueblo y entretenido con fiestas públicas»<sup>59</sup>. Sin embargo, las guerras, el cautiverio, las persecuciones, el destierro, el hambre, la miseria acechan. La vida no es juego ni diversión, pero está siempre en juego, se arriesga, se pierde o se gana. El mundo es un mesón, donde en torno a una mesa, cada hombre juega a los dados su propia libertad y su ventura<sup>60</sup>. «¡Miserable juego y miserable suerte!» La fortuna es inconstante, mudadiza, enemiga de la estabilidad y del sosiego. La vida del hombre — según se desprende de las palabras del Polaco — tiene una fase de prosperidad y otra de declive, que lo precipita contra un bajío y lo destroza. Por tanto, para salir indemne, necesitará de prudencia, discreción, paciencia, olvido, de toda una táctica o estrategia de supervivencia. Los consejos o avisos de Periandro responden a la preceptiva barroca de acomodación a la realidad. En el inconmensurable espectáculo del teatro del mundo, los actores representan sus papeles, adaptándose al juego escénico. El hombre debe doblegarse flexible

— Cervantes acostumbra a adoctrinar usando cuentos, motivos populares, historias, cuyos personajes ponen una nota de humor y comicidad, creando una distensión en la acción dramática. En «Persiles y Sigismunda», además del cuento del labrador y la víbora que crió en su seno, aparece la historia del caballo de Cratilo (II, XXI, 1623); el de la peregrina de Talavera (III, VI, 1643-44); los alcaldes que disputan sobre la boda de Mari Cobeña de Tozuelo (III, VIII, 1650); la ya mencionada condesa Ruperta (III, XVI-XVII, 1674/77); el relato de los estudiantes capigorriones que, en traje de cautivos y cargados de cadenas, van declarando las figuras pintadas en una tela, donde se representa la ciudad de Argel (III, X, 1656/59); la historia del famoso Soldino (III, XVIII, 1677/79); la de la hermosa Isabela Castrucho, que se fingeendemoniada por amor a Andrea Marulo (III, XX-XXI, 1681-1686); la historia de Hipólita, la Ferraresa, donde se da el conocido engaño de la cadena (IV, VI/VIII, 1699/1703); y el del peregrino poeta, autor del libro «Flor de aforismos peregrinos» (IV, I, 1687/89).

— Cervantes posee un arte especial para interpolar tan variados relatos, que poseen una unidad interna y se dan bien trabados al hilo argumental de la novela. «La salsa de estos cuentos — escribe Cervantes — es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga» (III, VII, 1647).

<sup>58</sup> «Persiles», III, XVII, 1614.

<sup>59</sup> «Persiles», I, XXII, 1572.

<sup>60</sup> «Persiles», III, XIII, 1666.

al viento de las circunstancias. En cada situación debe saber actuar. Las conductas de los hombres son reflejo de esta «sabiduría» pragmática que les otorga el poder. Para Xavier Zubiri, este poder es posibilidad de ser feliz, no de ser perfecto. El hombre busca su felicidad por condición física y esta tendencia natural no puede dejar de proyectarse sobre sí mismo, sobre su propia realidad, a fin de apropiarse de «la inexorable posibilidad de su problemática felicidad»<sup>61</sup>. Si en esta apropiación entra la voluntad o la inteligencia es una cuestión a debatir. Parece que Cervantes, como novelista dotado de gran sentido del humor, acentúa y resalta la necedad, la tontería humana, la falta de juicio, la ignorancia, que conducen al hombre a cometer errores. Pero esto entra dentro de una técnica perspectivística y le permite ofrecer una rica variedad de modos de ser y «desviaciones espontáneas», de grados evolutivos. El progreso en plenitud de la persona humana, el crecimiento espiritual se alcanza, mediante actos de la voluntad que encaminan al hombre invariablemente hacia el desarrollo y consecución de su proyecto vital. La voluntad es el principio básico del mundo moral. «No hay pecado tan grande ni vicio tan apoderado que con el arrepentimiento no se borre o quite del todo»<sup>62</sup>. Si Cervantes maneja el juego estratégico de la acomodación es para burlarse, en cierta manera, del hombre, de sus tretas y recursos, de su aprendizaje en la escuela de la picaresca. Porque, para el hombre recto, de voluntad firme, atento sólo a su perfección, no existe en las profundidades de su yo, adaptación alguna a una sociedad y a un mundo donde impera la maldad, la mentira, el dolor, la lucha. Don Quijote juega a ser caballero andante, loco, ridículo y maltrecho, para salvar, muy cuerda-mente, su ideal, para mantener la verdad «aunque le cueste la vida el defenderla». Tal vez — casi con certeza, en opinión de Daniel Eisenberg —, Cervantes tuviera que optar por una táctica acomodaticia de supervivencia, aprender «el arte de la marinería» para defenderse de la pobreza, del abandono y del desprecio. Su verdad — según se deduce de su obra — era otra.

La naturaleza humana fue creada perfecta, pero el deseo, los instintos, las pasiones y ambiciones, la inclinan al mal. «Culpas y faltas no desaparecerán mientras no dejemos de desear. El hombre no puede tener a raya los deseos, ocasionándose a sí mismo un daño irreparable, que redunde en perjuicio de su propio destino existencial. El deseo, el apetito son movimientos o inclinaciones de la voluntad hacia la posesión de un objeto. El deseo engendra el deseo, nunca se sacia porque ningún objeto colma sus ansias de ser. El error estriba en que la inteligencia le presenta objetos ilusorios, con apariencia de bienes, que ya en la elección misma se revelan malos y nocivos. Hipólita es

<sup>61</sup> Xavier Zubiri, *Sobre el hombre*. Cap. VII: «El hombre, realidad moral». Madrid, Alianza Edit., 1986, p. 399.

<sup>62</sup> «Persiles», I, XIV, 1559.



consciente, inmediatamente, de que no ha sabido obrar, de que ha elegido a ciegas y precipitadamente un pretexto para retener a Periandro, causándole daño. La ira, la sed de venganza del Polaco, el ansia de atormentar y ver sufrir nacen de haber dado cobijo en su pecho a una astuta víbora, escurridiza e ingrata; defraudada su confianza, herido su amor, insatisfecho su apetito, reclama el castigo. La venganza no es sino un deseo extremado de resarcimiento. «Las venganzas castigan pero no quitan la culpa». Hay que dar tiempo al tiempo y no precipitarse, no castigar el ajeno delito, echándonos encima la pena de la culpa ajena. La reprensión lastima los sentimientos y suele endurecer la condición del que la recibe, volviéndole pertinaz y cruel. Cuando se ponen al descubierto, públicamente, los desmanes, trapacerías, envidias y mentiras de los hombres, éstos quedan burlados y reaccionan con mayor violencia, concibiendo y acumulando otras trampas engañosas con las que resarcirse causando más daño.

«De los pecados que se cometen — dice Cervantes — nadie ha de echar la culpa a otro, sino a sí mismo»<sup>63</sup>.

Clodio peca por exceso, exigiendo de todos sinceridad y bondad. Su maledicencia no es sino conciencia de la maldad humana, que critica amargamente, porque sabe la distancia que separa a cada hombre y a él mismo de un obrar recto y de una conducta virtuosa. Su rebeldía contra todos no es sino un pecado de desobediencia. Sabe lo que hay que hacer, conoce el mandato moral, pero no quiere cumplirlo, no quiere hacerlo en solitario, gratuitamente, sin que se lo aplaudan ni lo estimen, e introduce grave discordia en su espíritu. Afrenta a Aristela, lanza insinuaciones maliciosas sobre Periandro porque sabe «que no son hermanos», deduciendo de ello que engañan, que tampoco obran con rectitud. En la vida moral todo es voluntad y acción. La persona espiritual es un ser dotado de voluntad y se revela en sus actos. Los hombres se hallan puestos de continuo ante una decisión. El instante les ofrece la posibilidad de elegir. En el acierto de la elección, en la elección consciente y lúcida, ajustada a una razón moral, radica el bien o el mal. El bien y el mal — afirma Cervantes — distan poco el uno del otro, son líneas concurrentes, que se ofrecen paralelas, simultáneas, que confluyen en un punto y redundan en beneficio del hombre, de su perfección. Puesto que el instante proporciona la ocasión y pasa, algún día se ha de mudar a sosiego el desasosiego, y a bonanza la tormenta. Hay que esperar en el tiempo y en la dilación, que tal vez mejoren los sucesos. Y en esa espera y con esa esperanza

<sup>63</sup> Daniel Eisenberg, «¿Por qué volvió de Argel?», Actas IIº CINDAC. Almagro, 1991.

— Francisco Ayala, *Cervantes y Quevedo. Experiencia viva y creación poética. Cervantes, abyecto y ejemplar*. Barcelona, Edit. Ariel, 1874, p. 179/82.

<sup>64</sup> «Persiles», II, XIX, 1607.

— como dice Lain Entralgo<sup>65</sup> —, el hombre confía en llegar a hacerse. El quehacer ético es un saber aprovechar la oportunidad de hacerse, de llegar a ser, un vivir con la máxima intensidad, «un avanzar afanoso por la región incalculable del deber ser». El arte de esperar es el arte de conseguir que la continuidad existencial sea una segura sucesión de instantes plenos, gozosos, es un caminar pausado, armonioso y silencioso hacia la alegría. Ese arte requiere un refinado cultivo de las capacidades y dotes naturales, una inagotable paciencia y perseverancia. Cervantes ha captado la realidad humana, considerando que ésta se da siempre en un *aquí y ahora*, en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

Cada hombre es una esfera que marca la consecución de sus aspiraciones, todos los instantes de sus elecciones, es un reloj, cuyas cuerdas pequeñas se insertan, se ajustan y giran con las grandes, contribuyendo al funcionamiento acordado, íntegro, perfecto de la maquinaria social. Hay ruedas en ruedas, todas de la misma forma, círculos girando concéntricamente, adoptando el mismo movimiento. Si el reloj del entendimiento se descompone, entonces todas las ruedecillas se desconciertan, se dispersan en un caos, y el curso de la vida propia y ajena se turba y desordena.

Hay que retomar de nuevo la pregunta de Clodio, que surgen en todas las épocas de crisis: ¿cómo puede el hombre seguir deseando ser bueno, si ve que los demás hombres son malos? Que el mal existe es innegable — los escritores barrocos dan testimonio de ello —, pero hay que evitar, al menos, que crezca. «Hay que apresurar lo malo y asentarse en lo bueno». Obrar con rectitud es una obligación moral, no impuesta sino cierta, endefectible, enraizada en la conciencia, que ha de ser hallada y claramente comprendida y aceptada. Obrar bien es necesario para el progreso del hombre hacia una realidad colmada.

### III

Sería presunción e imprudencia creer que se puede alcanzar la realidad definitiva sólo con decirle al hombre, sé bueno, libérate, trabaja, realízate. El hombre del Barroco padecía en su carne el desgarramiento, la privación del ser. El problema ontológico del deber ser no se resuelve con consejos misericordiosos ni mandatos. Los preceptos se tornan palabras huecas cuando son pronunciados por otro. El deber, como el remedio o la enmienda, ha de abrirse paso desde dentro del alma. Al hombre desasido, «sin arrimo», salvo el de su congoja, que se halla al borde de un abismo de desesperación, que ve el precipi-

<sup>65</sup> Pedro Lain Entralgo, «La espera y la esperanza». *Obras Completas*. Madrid, Edit. Plenitud, 1965, p. 309/879.

cio ante sus pies, que constata la distancia que separa el ser del no-ser y es consciente de la escisión, a ese hombre no se le puede suministrar consolación, ni máximas, ni conceptos para que actúe.

«En las recientes desventuras, no hallan lugar consolatorias persuasiones; el dolor y el desastre que de repente sucede, no de improviso admite consolación alguna, por discreta que sea; la postema duele mientras se ablanda, y el ablandarse requiere tiempo, hasta que llegue el de abrirse»<sup>66</sup>.

Nadie puede mudar la voluntad de otro, sacarle de su quicio, porque es ir contra el libre albedrío. La ley no se impone. La conformidad a la ley es independiente de todo temor, de toda esperanza, de toda fuente externa a la ley moral misma. Conocer la ley moral no exige obedecer la ley moral, aunque se respete. La ley del alma es un «viaje interior» — decía Montaigne —, una especial e individual búsqueda y descubrimiento de la subjetividad. Las verdades que uno conoce en sí mismo, no nos pueden engañar y son las que mueven la voluntad.

La gravitación hacia uno de los extremos del movimiento de la conciencia, con exclusión del otro, destruye el proyecto de totalidad. En el principio, el ser perdido en la inmensidad de las aguas no sabe dónde está, sólo tiene conciencia del vacío de su ser. Es un ser sin conciencia, sin contenido, errante en el espacio y en el tiempo.

«No había allí reloj de arena que distinguiese las horas, ni aguja que señalase el viento, ni buen tino que atinase dónde estaba»<sup>67</sup>.

Al aproximarse a tierra y tomar contacto con las cosas en torno, con la naturaleza, con otros seres, empiezan a proyectarse en esa oquedad interior imágenes que pertenecen a otros lugares, a otros tiempos, a otras vidas. Son imágenes instantáneas, inconexas, confusas visiones e imaginaciones que no le proporcionan la seguridad de ser. A medida que el proceso de conocimiento se desencadena, se repiten las imágenes y se ordenan las sensaciones y percepciones, brota la conciencia íntima del tiempo. El ser comienza a tener conciencia de su existencia. Una pluralidad de tierras, de fenómenos, de modos de vida, de situaciones existenciales, de estados de ánimo le invaden, agitan y mueven, dilatando su yo desmesuradamente. La conciencia absorbe todo. El mundo se le aparece bello y deseable. En su mente traza designios y proyectos, concibe metas. La multiplicidad le proporciona sueños de grandeza, de poder. Es una falsa grandeza, un poder ilusorio. El ser se extiende por el vasto espacio exterior, crece, las débiles paredes de su conciencia se hinchan tanto que termina estallando como una burbuja. El círculo que su conciencia trazara en el espacio, que creía ilimi-

<sup>66</sup> «Persiles», III, XV, 1671.

<sup>67</sup> «Persiles», II, I, 1576.

tado, igualable al espacio físico, se revela ahora vacío. La antiquísima idea de una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos se destruye en el Barroco. El hombre imaginaba que era el centro del universo, «encuentro de enlaces cósmicos», «en quien todas las líneas de la circunferencia van a parar»<sup>68</sup> y ahora comprueba que es un punto resbalando por el tiempo y el espacio. ¡Trágica mudanza! «En tan pequeño instante se ve otro de lo que antes era»<sup>69</sup>. ¡Adiós grandezas! ¡Adiós ilusiones y esperanzas! ¡Adiós bien fundados designios! La grandeza ha sido derribada. Lo que le parecía una duración, se manifiesta de nuevo una instantaneidad. El hombre es el más miserable de las criaturas porque no puede escapar a la conciencia de su existencia temporal, a la discontinuidad, a lo efímero del instante. Vuelto al interior de su conciencia, la visión del ser es amarga. Todos los bienes son soñados. Lo que creía riqueza se le deshace entre los dedos. Lo que creía inmensidad se reduce hasta una pequeñez infinita. Al proceso de dilatación sigue un proceso de reducción, un estrechamiento del círculo de la existencia. La exaltación vital se trueca en horror a la muerte, en ausencia de exterioridad. El dolor agudo de la caída, la conciencia de su exigua existencia le aniquila y anula. Su realidad y su esperanza le parecen una quimera, vanos los trabajos y esfuerzos, inalcanzable la posibilidad de ser en plenitud. El hombre es infinitamente grande e infinitamente pequeño — contraste muy del gusto barroco —. Es un microcosmos frágil, efímero, ilusorio, abatido por los sufrimientos, cargado de defectos y vicios morales, cuya aparente belleza no es sino fealdad, falaz perfección, en contraste con la hermosura de los cielos, la inmensidad, la eternidad y la verdad del macrocosmos.

El hombre ha pasado por esta angustia del alma, por esta dialéctica de la conciencia.

«En nuestra peregrinación, tan llena de trabajos y sobresaltos, tan amenazadora de peligros, cada día y cada momento me hace temer la muerte y querría que diésemos traza de asegurar la vida»<sup>70</sup>.

El temor a perder la vida hace nacer el instinto vital de conservarla, el ansia de asegurarla. Este instinto, la energía que circula por el interior del cuerpo, común a todos los seres, devuelve al hombre a la vida y al movimiento. Es un despertar de la conciencia con tal horror que, en el mismo instante del vértigo, surge un impulso, una tensión renovadora, que retorna la conciencia al equilibrio. Así, la vida se sustenta y se reanuda la actividad, se prosigue el viaje, a fin de que se alcance la meta y se cumpla el proyecto. Mantener la salud y el equilibrio del

<sup>68</sup> «Persiles», III, XI, 1660.

<sup>69</sup> «Persiles», IV, XIV, 1713.

<sup>70</sup> «Persiles», II, IV, 1583.

espíritu es el más arriesgado instinto de la naturaleza humana. Perian-dro aconseja a Auristela:

«procura, señora, tener salud, que yo procuraré la salida de esta tierra, y dispondré lo mejor que pudiese de este viaje: que, aunque Roma es el cielo de la tierra, no está puesta en el cielo, y no habrá trabajos ni peligros que nos nieguen del todo el llegar a ella, puesto que los haya para dilatar el camino; tente al tronco y a las ramas de tu propio valor y no imagines que ha de haber en el mundo quien se oponga»<sup>71</sup>.

Del natural deseo de conservar la vida y del temor a perderla salió el ánimo de remediarla. Es preciso tener valor para afrontar los peligros, sin que puedan impedirlo «mil montes de embarazos», puestos delante. Los trabajos y los peligros no sólo se presentan en el mar sino también en tierra, a lo largo de países y ciudades. El sufrimiento es sentido como «principio divino», una fuerza primigenia que opera en el ser una misteriosa renovación, salvándole de la desesperación que le amenazaba. Gracias a este renacer a la vida, la conciencia se ilumina, reconoce el propósito de la peregrinación, se alza decidida y se reafirma en su elección. Nunca los deseos llegan a su consecución sin estorbos y obstáculos. Cada trabajo exige un esfuerzo, necesario para vencer toda resistencia. No hay ventura — dice Cervantes — ni infortunios tan firmes que no den vaivenes. Es de pechos cobardes desistir del empeño a realizar la vida, rehuir el esfuerzo y temer los males. ¿Qué mayor mal puede venir a los hombres que la muerte? Mientras hay vida, hay esperanza.

«No sería esperanza aquella a que pudiesen contrastar y derribar infortunios; pues así como la luz replandece más en las tinieblas, así la esperanza ha de estar más firme en sus trabajos: que desesperarse en ellos es acción de pechos cobardes, y no hay mayor pusilanimidad ni baja que entregarse el trabajo, por más que lo sea, a la desesperación»<sup>72</sup>.

Dios que sustenta los gusarapos del agua, tendrá cuidado de sustentar al hombre. Con la vida se enmiendan los yerros y mejora la mala suerte. Los trabajos, que fueron causa de desfallecimientos, se revelan también como impulso vital y medio necesario para el conocimiento y la experiencia. «Los trabajos han sido nuestros maestros en muchas cosas». El proceso de maduración no se detiene. Nada puede detener el girar incansable de la rueda del Tiempo. Todo camina indefectiblemente a su fin.

«Un solo deseo nos gobierna y una misma esperanza nos sustenta; el camino en que nos hemos puesto es largo, pero no hay ninguno que no se acabe»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> «Persiles», II, VII, 1590.

<sup>72</sup> «Persiles», I, IX, 1549.

<sup>73</sup> «Persiles», III, IV, 1636.

Parecen misterios el ir de las naves, por diferentes caminos, con un mismo viento, deslizándose por los azules cristales del mar, con tanta ligereza que apenas lo tocaban. De esta suerte, navegan los hombres, atravesando el ancho mar del tiempo, impulsados por su deseo de perfección. Seguir el viaje, perseguir la meta propuesta, asumir el riesgo y el dolor, no vacilar ante los peligros por grandes que sean con esperanza de vencerlos, sacando del ánimo ardientes fuerzas, pues si los sufrimientos no acaban con la vida, la costumbre de padecerlos los hará más llevaderos. Es de grandes espíritus aspirar a cosas altas y dificultosas. Estos trabajos, hechos de una sucesión de esfuerzos, otorgan al ser la continuidad, «se coronan con la serenidad y la felicidad», con el cumplimiento de la promesa de amor. Y puesto que esta peregrinación vital no ha de hacerse más de una vez, es preciso hacerla bien, con seriedad y firmeza, serena y sosegadamente, evitando caer en melancólicos pensamientos. ¡Ensanchad los corazones! — recomienda Perian-dro — y no penséis en peligros venideros<sup>74</sup>. La verdadera fe consiste en esperar lo esencial y atenerse a ello.

Para realizar este áspero y largo empeño se precisan cualidades preeminentes, que se resumen en la virtud: un varón noble, generoso, con inteligencia superior, voluntad robusta, un sujeto sincero y bondadoso, prudente y comedido, valiente, donde tienen asiento todas las gracias del mundo, la suma cortesía, la liberalidad y la honestidad, hijo del Sol y de la Luna, capaz de llevar a cabo la ascensión de tan accidentada y penosa aventura, hacerlo sin quejarse, en silencio, con tesón y diligencia en caminar siempre, pues le va en ello la vida.

En estos dones y riquezas del espíritu reside el valor de la persona humana, que actúa constantemente, continuamente, de la misma manera en cada instante, a lo largo de la trayectoria. Estos bienes subjetivos son los supremos y más importantes para la vida feliz, para mantener al ser, sin vacilaciones, sobre la vía del sacrificio y del deber. De ánimo ecuánime, sereno, posee tal fuerza su inteligencia, tal vivacidad su imaginación, tan dolorosas y agradables emociones, tanta pasión, tan penetrantes intuiciones y finas sensaciones, tan altas facultades que parece unir en él las cualidades de varios hombres, siendo su prudencia, sus sabios consejos, la suma discreción suya, el hilo conductor que guíe a todos en cualquier laberinto. Dueño de sí mismo, consciente del valor del tiempo y del paso fugaz de los días, «es artifice de su propia vida, desde el principio hasta el cabo»<sup>75</sup>, firme en los trabajos y en el esfuerzo, sin impacencias, sin que su voluntad y su esperanza puedan quebrantar o derribar los infortunios, antes bien su valentía y espíritu liberal le hacen acometer y vencer graves situaciones y riesgos, sin olvidar nunca el voto hecho a Auristela y sin revelar,

<sup>74</sup> «Persiles», II, VII, 1593.

<sup>75</sup> «Persiles», IV, I, 1687.

en ningún momento, el origen ni las causas de su peregrinación, atento al cumplimiento de sus obligaciones y buenos deseos, aunque sus andanzas parezcan locura, confiado en alcanzar la ciudad de Roma y retornar a su amada patria.

Estas cualidades interiores son permanentes y estables, y, pese a la discontinuidad y contingencias exteriores, pese al futuro siempre incierto y los imprevistos peligros, y también merced a ellos, va dilatando su vida, llevándola al término de su viaje. «Tanto es una ventura buena cuanto es duradera» y tanto es duradera cuanto es honesta y sacrificada. Como Don Quijote, Persiles sabe quién es y no duda en alcanzar cuanto se proponga. Esta voluntad, que se reafirma y fortalece en cada aventura y en cada momento temporal, supone una actividad interior permanente y, consecuentemente, el empleo prudente, cuerdo y eficaz, de unos talentos que le salvan de perecer en los escollos, de anegarse en el piélago de la vida, de las miserias, desgracias, pérdidas y disipaciones, sin rémoras que lo detengan. Esta voluntad le otorga la verdadera e inagotable vida del espíritu, una vida digna, heroica, colmada, que sólo le reporta satisfacciones y gozos, elevados conocimientos y sentimientos puros, tejiendo su existencia con fuertes y duraderos hilos.

Este ser no vive para sí sino para los demás. Su centro de gravedad cae por entero, a plomada, en el centro del alma, herida de idealidad, de amor por los hombres, hacia todas las criaturas, hacia todo lo existente. Este ser esta hecho para la libertad. Ha encontrado la ley en su interior, donde hallan eco todos los dolores e inquietudes, todos los cuidados y desvelos, las alegrías y los dulces y humildes placeres. Este ser es ley para sí mismo, que cumple en sosegado silencio, en una entrega generosa y total a los otros y en un total olvido de sí, cuyas bondadosas obras y serenas meditaciones, dan calor y paz, iluminan y guían la vida de los demás. Y como este amor, que abarca e irradia a todo el universo, debe concretarse en actos y personalizarse en un objeto, será para Persiles en la hermosa Sigismunda, mitad cara de su alma, hermanada a él y como él dotada de excelencia, discreta y honesta, donde encuentre morada deleitable.

Este amor opera el milagro de conceder equilibrio al espíritu, a fin de que la conciencia clara y apacible, se mantenga tensa en su eje, sin sobresaltos ni temores, sin que el viento de la duda la haga oscilar, la enajene, desvie por torcidas sendas o borre de la memoria algunas «obligaciones forzosas».

Es privilegio del amor y de la belleza rendir voluntades, atraer los corazones, juntar lo separado y disperso, concertar lo desconcertado, conciliar opuestos elementos:

«El amor junta los cetros con los cayados, la grandeza con la bajeza, hace posible lo imposible, iguala diferentes estados y viene a ser poderoso como la muerte»<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> «Persiles», I, XXIII, 1575.

El amor redobla promesas, afirma la identidad del ser, a pesar de los cambios operados en el transcurso temporal.

«Este Periandro que aquí ves es el Persiles que en la casa del rey mi padre viste; aquel, digo, que te dió palabra de ser tu esposo en los alcázares del rey tu padre, y te la cumplirá en los desiertos de Libia, si allí contraria fortuna nos llevase»<sup>77</sup>.

La voluntad de Auristela reposa en la voluntad de Periandro, a quien la entregó, no forzada, sino de libre albedrío. Una voluntad que

«tan entera y firme está ahora como el primer día que te hice señor de ella; la cual, si es posible que aumente, se ha aumentado y crecido entre muchos trabajos que hemos pasado»<sup>78</sup>.

Las dos almas son una sola, dos mitades que forman una sola esfera, movida por una sola voluntad. La identificación amorosa es tal que cada ser es el otro, ambos sujetos y unidos a un mismo punto, sin que puedan vivir el uno sin el otro, iguales en nobleza, en intenciones, en honestos deseos y pensamientos. Periandro — declara Auristela a Constanza — es mi alma,

«por él vivo, por el respiro, por él me muero y por él me sustento»<sup>79</sup>.

Este amor humano es tan elevado que se confunde en el amor divino, del que se nutre. Nada puede separar a estos seres, ni siquiera la muerte. Pues así como viven al unísono la vida del espíritu, en muriendo uno, de ellos, muere también el otro,

«Nuestras almas siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro»<sup>80</sup>.

Dios está en el centro de las almas, al que están ligadas y al que aspiran en un ansia de perfección, causa del cumplimiento de la promesa de amor, satisfacción de todas las necesidades, dulce posesión esperada.

El alma busca su centro, a lo largo de su duración. La virtud y el amor le conducen a él. El hombre, como la piedra, como el fuego, como el agua, como el aire es una fuerza que tiene que llegar al centro de su propia esfera, a la eternidad y plenitud del ser.

<sup>77</sup> «Persiles», IV, I, 1686.

<sup>78</sup> «Persiles», IV, I, 1687.

<sup>79</sup> «Persiles», IV, XII, 1708.

<sup>80</sup> «Persiles», IV, X, 1706.

El amor, como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

Este amor que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

Este amor que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

Este amor que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

Este amor que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

El amor que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma y como se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

Sustituto de la Providencia según la frase de Burckhardt. La astrología divina que se ve en el capítulo de la ciudad de Roma...

MAURICE MOLHO

FILOSOFÍA NATURAL O FILOSOFÍA RACIONAL: SOBRE EL CONCEPTO DE ASTROLOGÍA EN LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

Un tema mayor de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* es el de la astrología, a la que A. Castro dedicó originales reflexiones. Frente a Césare de Lollis que considera la astrología del *Persiles* como un rasgo de «reazionarismo», Castro reivindica la historia: «Cervantes admitía la posibilidad de la astrología, como muchos ingenios esclarecidos de la época». (*Pensamiento*, pág. 103-104). Según veremos ahora, no sólo la «admitía» sino que en la *Weltschauung* del *Persiles* desempeña un papel decisivo que confiere a la obra su esencial significación. La astrología que suele invocarse es la llamada judiciaria, o sea la ciencia de las relaciones determinantes que se establecen entre los cuerpos celestes y los moradores de los espacios sublunares. En efecto, la vida del hombre arrastrado en el devenir del mundo, depende de las estrellas y de la constante alteración de su curso<sup>1</sup>. El judiciario, o sea el conocedor del juicio de las estrellas, es el que por su ciencia de los astros es capaz de leer y analizar esas relaciones.

La ciencia y la sabiduría no tienen más representante en el *Persiles* que la docta figura del astrólogo. Así como el *Don Quijote*, el *Persiles* carece de grandes figuras eclesiásticas representativas de la espiritualidad católica (los curas y canónigos del *Quijote* no debaten más que de literatura). Los sustituyen los astrólogos, que son dos: el del Septentrión es el irlandés Mauricio (sin duda un Fitz Maurice), y el meridional, que ha establecido su cueva entre Francia e Italia, es el español Soldino que sólo por el sufijo se salva de ser Soldán.

La astrología judiciaria o divinadora que practican Mauricio y Soldino implica un riguroso determinismo que no deja lugar a la libertad humana. El naufragio que leyó Mauricio en los astros no dejó de producirse a pesar de mil inquietas precauciones, y lo mismo con el incendio que pronosticó Soldino.

La bibliografía del tema se encuentra en el capítulo de Groethuyzen ya citado y de Castro. <sup>1</sup> Pomponazzi, cit. por B. Groethuyzen, *Anthropologie philosophique*, pág. 167: *Unde corpora caelestia secundum diversas partes suas et diversos aspectos causant diversitatem in mundo inferiori.*

Sustituto de la Providencia, según la frase feliz de Burkhardt, la astrología divinadora contradice la fe cristiana en la medida en que pretende revelarnos lo que ha de permanecer secreto. Tal es la posición católica de un Pico de la Mirandola en sus *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, para quien la lucha contra la astrología no sólo es un combate en defensa de la libertad humana, sino la afirmación del carácter divino del milagro, que la astrología convierte en fenómeno natural, reduciendo la religión a una configuración natural de causas<sup>2</sup>.

Si he plantado el problema desde la perspectiva piquiana (Pico era el más clarividente adversario de la astrología divinadora), es porque permite de entrada reconstruir el sistema ideológico y moral en el que se insertan las prácticas astrológicas.

Un error de nuestros contemporáneos (y entre ellos cuento a don Américo), es haber dissociado los componentes del sistema, limitándose a relacionar la astrología con la demonomanía como si fueran dos manifestaciones comparables de las supersticiones de entonces.

Con toda evidencia, el problema es de otra índole.

De hecho, nos hallamos ante dos concepciones del devenir y de la Providencia. Si tanto los adversarios de la astrología como sus adeptos consideran que la judicaria le quita al acontecer su carácter providencial, unos respetan los designios de Dios, mientras que los otros, en su afán de racionalizar la experiencia humana la naturalizan, y más si es de índole sobrenatural. Tal es el caso del milagro (una plegaria satisfecha ya es un mínimo milagro), al que la astrología reduce a un caso natural inscrito en una coyuntura celeste.

Esta última postura, que es la de los astrólogos del *Persiles*, se inscribe en la línea de pensamiento de la escuela paduana, inaugurada por Pietro Pomponazzi y sus discípulos. Incluso si Cervantes no ha leído a Pomponazzi (aunque lo más probable es que algo le llegó), lo cierto es que está impregnado de su pensamiento directa o indirectamente, o sea mediante discípulos como Lazzaro Bonamico, Pietro Stozzi, o secuaces como Wierus. En una época en que ciertas ideas circulan bajo manto, bastan a veces contactos orales o fragmentos manuscritos. De todas formas, la enseñanza y los escritos de Pomponazzi eran cosas bastante sonadas para que pudieran comunicarse en cenáculos romanos o incluso entre cautivos italianos de los baños de Argel.

El caso es que la astrología del *Persiles* se relaciona, directa o indirectamente, con la teoría expuesta en el *De naturalium effectuum admi-*

<sup>2</sup> La bibliografía del tema la dominan, además de Groethuysen ya citado, y de Cassirer (*Individuo y Cosmos*), los trabajos de H. Busson: *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance*, y su edición francesa del *De incantationibus* de Pomponazzi (Paris, 1930) y el admirable libro de Eric Weil: *La philosophie de Pietro Pomponazzi. Pic de la Mirandole et la critique de l'astrologie*. Paris, 1985.

*randorum causis sine de incantationibus*. El *De incantationibus* o *Encantamientos* fue acabado en su redacción manuscrita en Bologna en agosto de 1520. El libro circuló manuscrito y no llegó a imprimirse hasta 1547.

El tema del libro es el de la inexistencia de los demonios, brujos y hechiceros. De ahí que haya sido ampliamente utilizado por Wierus, cuya enseñanza pasa al discurso de la misma Cañizares<sup>3</sup>.

Pero el *De incantationibus* trata de refutar toda creencia «que conduce a desatenderse de todo lo que es manifiesto y visible y por tanto conocible por vía de razón natural, para atenerse a lo inmanifiesto e incierto que no puede convencer por carecer de toda verosimilitud» (*De incantationibus*, cit. por Weil, pág. 31, nota 34).

De ahí que para Pomponazzi y sus seguidores, la demonomanía y el milagro no sean sino dos facetas o manifestaciones de un mismo error del intelecto. El trabajo del espíritu humano consiste en construir una cosmología por la que la naturaleza se represente como una diversidad ordenada de substancias activas (E. Weil, I.I.).

La originalidad de Pomponazzi y de toda la línea filosófica que dimana de su enseñanza, radica precisamente en la identificación de todo lo sobrenatural, o por lo menos de todo lo que aparenta ser tal, en un caso único que, por no natural, o sea, no racional, no puede tener existencia propia ante la inteligencia.

El *Persiles* está lleno de brujas voladoras, de licántropos y de hechiceras, de los que son víctimas los espíritus débiles y crédulos, siempre dispuestos a rendirse al demonio, como solución de facilidad, y no sin razón, ya que la malicia no es tanto del diablo como del hombre. El Estudiante de la *Cueva de Salamanca* es demoníaco no por el diablo sino por el pecado ajeno que le perfuma a azufre. En el mismo *Persiles*, en un episodio capital que se analizará en su tiempo, una mujer se halla presa de un demonio inexistente que no está en su cuerpo sino en el *credo* de los circunstantes y en las cruces de los curas que la vienen a visitar.

La primera embestida contra la demonomanía la hace el astrólogo irlandés Fitz Maurice con motivo de la licantropía y de la posesión en general, que considera, como Pomponazzi y sus seguidores, como una «enfermedad», y añade: «Todo esto se ha de tener por mentira y si algo hay pasa por la imaginación y no realmente», (I, 18). Pomponazzi: «Así ocurre que las potencias de la imaginación y del deseo se fijan con fuerza en un objeto [hasta el extremo que] el objeto imaginado y deseado puede ser producido por las fuerzas de la imaginación y el deseo» (*Inc. XIV*, in Busson, *Enchantements*, pág. 138). No dirá otra cosa la Cañizares: ... «porque todo lo que nos pasa en la fantasía es

<sup>3</sup> Véase nuestra edición y estudio del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*. Paris, 1970.

tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos [al aque-  
larre] real y verdaderamente».

Más compleja, pero no de distinta índole, es la cuestión del mila-  
gro. «Milagro o prodigio — dice Cicerón en el *De Divinatione* II, 22-28  
— es cosa que sucede pocas veces y que sorprende nuestra ignoran-  
cia». Esa idea, que sin duda inspiraría a Pomponazzi, la recoge un  
caballero de la corte del rey Policarpo, ante el navío que flota al revés  
con la quilla al aire y el mástil rascando las arenas del fondo. De ese  
navío naufrago que primero toman por alguna ballena, salen vivos los  
protagonistas del *Persiles*, renovando el milagro de Jonas. Como ya se  
han dado casos semejantes, aunque rarísimos, la cosa «no se ha de  
tener a milagro sino a misterio, que los milagros suceden fuera del  
orden de la naturaleza; y los misterios son aquellos que parecen mila-  
gros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II, 2, pág.  
136-164). Así pensaba un Montaigne para quien no había milagros sino  
solamente misterios o maravillas (Busson, op. cit., p. 63)<sup>4</sup>.

De hecho, los fenómenos que parecen situarse fuera del orden  
natural, entran por lo común en una cosmología por la que cobran,  
al naturalizarse, su estatuto racional, en cuanto se manifiesta la pre-  
sencia o la posibilidad de propiedades activas que las suscitan (E Weil,  
op. cit., págs 31-32), que es lo que Pomponazzi entiende por «salvar  
los fenómenos» (*experimenta salvare*).

Ahora bien: ese pensamiento es el que elabora la construcción  
astrológica. Fitz Maurice o Soldino, con su saber matemático, dan  
cuenta del universo inmediato o inmediatamente próximo: «Por más  
que Dios sea la causa de todo, no actúa directamente sobre el mundo  
sublunar, sino solamente por la mediación de los cuerpos celestes: los  
astros son los signos que hay que descifrar. En el agua, en la tierra  
o en el aire, en el sueño o en la vigilia. De modo que es cosa cierta  
que todo debe relacionarse con los cuerpos celestes *per se* o *per acci-  
dens*, y que del conocimiento de los astros puede deducirse o prede-  
cirse todo lo aparentemente maravilloso. A partir de ahí se explican  
el milagro de la profecía y del oráculo». (E. Weil, op. cit., pág. 33). De  
modo que el movimiento de los astros impulsados por las Inteligencias  
motoras, declara la realidad del universo, legitimando la profecía de  
Soldino que ha sabido leer en el cielo tanto la decapitación de Ali-  
Pachá a los pies de don Juan de Austria como la muerte del rey don

<sup>4</sup> Le toca a don Américo el mérito de haber llamado la atención sobre la relación  
de este pasaje del *Persiles* con la filosofía de Pomponazzi. Se ha afirmado (Avalle-Arce, nota  
155 de su edición) que «la intención implícita de Castro era engranear a Cervantes en el  
racionalismo moderno». Sin hurgar en las intenciones implícitas de nadie, permítaseme  
deplorar que A. Castro no haya seguido el hilo de su reflexión hasta dar con la totalidad  
del sistema filosófico de Pomponazzi subyacente al *Persiles*. En cuanto a Avalle-Arce, sólo  
diré que la frase del *De Divinatione* que recoge Castro sólo tiene sentido si se relaciona  
con la filosofía natural de Pomponazzi. De no ser así se limita a ser un tópico sin sentido  
propio.

Sebastián «de mil moras lanzas atravesado», las dos muertes compen-  
sándose reciprocamente. Por el mismo saber divinadorio Fitz Maurice  
calcula dónde y cuándo podrá reunirse con su hija Transilla y predecir  
el naufragio del bajel de Arnaldo.

A lo que hay que añadir que los dos son parangones de razón  
humana y de ponderación. Fitz Maurice se opone con todas sus fuerzas  
a las costumbres bárbaras de su tierra, y no admite en nombre de la  
verosimilitud el excesivo salto ecuestre de Periandro. Soldino vive en  
un jardín moral en que los árboles, aunque altos y pomposos, son  
humildes: «aquí tengo mi alma en mi palma, y aquí por vía recta enca-  
mino mis pensamientos y mis deseos al cielo» (III, 18, pág. 395). Por  
cielo entiende sin duda tanto la morada del primer motor como la de  
las constelaciones.

Lo que acabo de describir a grandes rasgos es precisamente lo que  
rechazaba Pico de la Mirandola: la naturalización de la Providencia al  
par que la sujeción del hombre al propio horóscopo. ¿Debe concluirse  
que frente al pensamiento católico piquiano, el naturalismo racionalista  
de Fitz Maurice y de Soldino son una negación de la fe? De ninguna  
manera. Fitz Maurice hace profesión de fe católica: ... «Si yo no estu-  
viera enseñado en la verdad católica» (I, 18, pág. 136), y Soldino:  
«Cuando conviene (*sic*), recibo los sacramentos, y busco lo que pueden  
ofrecer los campos para pasar la humana vida...» (III, 18, pág. 397).

A pesar de las explícitas reservas que se perfilan en ambos discursos  
(sobre todo en el de Soldino), diríase que los personajes del libro  
(y otros muchos entre sus contemporáneos), practicaban una filosofía  
de la doble verdad: todos se dan por católicos, van a la iglesia y cum-  
plen con los deberes de la religión; saben incluso que cada uno tiene  
alma y que esa alma posee un valor. Pero por otro lado, lo que ocurre  
en el mundo y motiva sus comportamientos les lleva a pensar que la  
fe es una cosa y la vida otra: «Al volver de misa muchos van al astró-  
logo» (E. Weil, op. cit., pág. 66). Por más que se repita que las estrellas  
«inclinan pero no fuerzan», los personajes del *Persiles* parecen convencidos  
de que sí fuerzan y que el inclinar no es más que el preludeo del forzar.  
El *Persiles* es un libro que ilustra la doble verdad que he  
dicho: por un lado las masas peregrinas van de santuario en santuario  
en busca de un Dios que, según la acertada frase de Michel de Certeau,  
se ha extinguido, mientras que los astrólogos trabajan por «salvar los  
fenómenos» e inscribir la experiencia humana dentro de un naturalismo  
racionalista (naturaleza es razón) que la haga inteligible, confundidos  
y excluidos de una misma exclusión todos los prodigios, cual-  
quiera sea su especie: milagrosos y/o diabólicos.

Al concluir el Libro III, inmediatamente después de la entrevista  
con el astrólogo Soldino, y en la inmediata antecedencia de la peregrina-  
ción romana, se inicia «una de las más extrañas aventuras que se  
han contado en el curso deste libro» (III, 19, pág. 102). Es la historia  
de Isabel Castrucho y de su casamiento con Andrea Marullo.

Aparece Isabel, toda de verde vestida, en una cabalgata guiada por su tío Alejandro Castrucho que la lleva a casar de España a Capua de donde la familia es oriunda. Isabel es huérfana, riquísima y Alejandro procura que no se le escape la fortuna de la sobrina.

A los pocos días, los peregrinos llegan a Lucca, y al alojarse en una posada se enteran de que allí se ha acogido una mujer demoníaca, que no es otra que Isabel Castrucho. Cuando las peregrinas penetran en su aposento, las criadas le están atando los brazos a las balaustradas de la cama, para que no se los muerda<sup>5</sup>. El médico multiplica las visitas, y el Castrucho viene a visitar a su ahijada acompañado de sacerdotes con cruces.

Al encontrarse sola con las peregrinas, Isabel confiesa que es demoníaca fingida, y que procura detenerse lo más posible en Lucca en espera de que venga a recogerla un muchacho del que está enamorada: Andrea Marullo, hijo de Giambattista Marullo, familia oriunda de Lucca.

Le ha escrito en secreto manifestándole la traza: el demonio ha de salir de su cuerpo con la misma llegada de Andrea. Todos se lo creen, ya que el demonio no es invento de Isabel sino engendro del credo colectivo.

Cuando el bueno del Giambattista Marullo la viene a visitar, le espeta una retahíla de equívocos verdes sobre las espuelas sin rodaja y los acicates que no son puntiagudos (así debe hablar el demonio), y a la pregunta que dónde conoció a Andrea, contesta: — «En Illescas, cogiendo guindas la mañana de San Juan, al tiempo que alboreaba».

San Juan, que marca el solsticio de estío, se celebraba con hogueras nocturnas que los jóvenes solían franquear saltando, al riesgo de exponer su cuerpo a las llamas, y especialmente sus partes sexuales. O sea que fue después de haber saltado por encima del fuego cuando Isabel y Andrea subieron al árbol a coger guindas, — que son frutas rojas cuya encarnada y jugosa pulpa evoca la sangre.

Bajo esa recolección de símbolos, se habrá reconocido la continuación del discurso equívoco de Isabel: el amor que se selló sin duda la mañana de San Juan, no puede tener otra conclusión que el desposorio.

Con la llegada de Andrea, que también se finge un tanto demoníaco, se dan manos de esposos ante el tío Castrucho que primero se cree que es de burla y que, al enterarse de que las cosas van de veras, le da un colapso y se cae muerto.

Ahora bien: el desenlace consiste en esas pocas palabras: «Andrea

<sup>5</sup> Los embrujados modernos, según me asegura una hechicera amiga, sólo agreden a los circunstantes, nunca a sí mismos. Lo que podría echar alguna duda sobre la posesión de Isabel. Pero si hemos de suponer que la muchacha trataba sobre todo con demonios de la Sagrada Escritura, su modelo podía haber sido el endemoniado de *S Marc 5, 7*, «que andaba por los montes gritando e hiriéndose con piedras».

se llevó a Isabel a casa de su padre como a esposa, y de allí a dos días entraron por la puerta de la Iglesia un niño hermano de Andrea Marullo, a bautizar; Isabel y Andrea a casarse, y a enterrar el cuerpo de su tío, porque se vea cuán extraños son los sucesos de esa vida: unos a un mismo punto se bautizan, otros se casan y otros se entierran».

¡Curioso desenlace, que se aclara si se concede atención a la onomástica del caso. ¿Quién será ese niño anónimo que llevan a bautizar, y que dicen que es el hermano de Andrea? ¿No será más bien el demonio que Isabel llevaba en el cuerpo y acabó saliendo con la llegada in *extremis* del aficionado a guindas?

Si así es, obsérvese que el esposo se llama Andrea, es decir *andros*, 'el hombre', y que Isabel/Elisabeth, madre absoluta ha dado a luz al hijo del hombre, cuyo padre y precursor se llama (¿cómo no?) Giambattista.

Pero lo extraño del caso es que el hijo del hombre no ha podido concebirse sino en un vientre al parecer demoníaco, como si milagro y demonomanía no fueran sino una misma cosa.

Nunca se respetó tan al pie de la letra la filosofía natural racionalista del Pomponazzi. Sólo que la letra es ahora paródica: a un endemoniamiento sólo puede responder una parodia de milagro, que del milagro parodiado sólo conserva el armazón onomástico.

A lo que hay que añadir para ser exhaustivo que la muerte coincidente del tío Alejandro, además de proclamar el fin del mundo antiguo, declara — cosa coherente en una visión judeo-cristiana de la historia — la eliminación del avunculado en beneficio de la instauración definitiva del poder del padre.

Después de tan significativo episodio, los peregrinos emprenden la marcha a Roma, no sin que el racionalista Periandro condene «la ignorancia del médico» que no llegó a reconocer (tal vez tendría excusa) que Isabel estaba encinta.





modelo griega vencida y quemada a la fundadora de la cultura latina. La utopía, y el intenso deseo de inmortalidad y de creación para el futuro, fue lo que no pudo ser reducido a cenizas por los danaos portadores de dones, «timeo Danaos et dona ferentes».

¿Qué valor tiene la utopía o las utopías? Es decir ¿son estos conceptos portadores de algo positivo? Tradicionalmente se ha venido identificando el término utopía con algo negativo, imposible de poner en la práctica. Desafortunadamente, el significado peyorativo y popular de la palabra utopía ha conseguido dominar el léxico y el consciente del pueblo. Hay que reivindicar el significado esencial de la palabra. Fue Tomás Moro, en la segunda utopía escrita de la historia<sup>1</sup> quien intentó un principio de definición de términos, pero no con demasiado éxito. En realidad, creó gran confusión en la interpretación popular del concepto con la introducción de una palabra que intentaba ser una explicación o aclaración del término, pero que en realidad acabó confundiendo ambos conceptos. Moro definió su isla como una utopía es decir, un lugar idealizado y perfeccionado hasta el extremo por la imaginación narrativa; pero, por otro lado, viendo que su isla utópica está plagada de problemas prácticos (como la pena de muerte por transgresiones triviales, etc.), inventa otro término paralelo y superior: eutopía. Esta palabra es también un compuesto de raíces griegas lo mismo que utopía, sólo que en este caso parece tratarse de una aclaración por parte de Moro. Finalmente ese intento de aclaración de la palabra fundamental «utopía» parece más bien haber sido ofuscada por un intento aclaratorio que resulta más bien como tinta de pulpo echada con buenas intenciones. Al contraponer las dos variantes de utopía y eutopía, Tomás Moro siembra confusión en la mente de generaciones futuras respecto de la buena comprensión de esta idea. Ciertamente que Eutopía significa el buen lugar, el sitio donde todo es satisfactorio y perfecto desde todo punto de vista, tanto espiritual como temporal y físico; pero esta dicotomía presenta el argumento de que una utopía puede ser no del todo perfecta, y, por tanto, introduce otro término determinante que llama eutopía.

Las utopías son innatas y necesarias al ser humano. Sin utopías habría una falta casi total de fuerza psicológica y espiritual para seguir adelante en el penoso y lento progreso de la humanidad. Sin utopías, el hombre no solamente carecería de la capacidad de interpretar la historia, sino que además no podría seguir tratando de intuir el futuro con cierto realismo.

Tomás Moro se inspiró en las utopías de Platón, que las expone en cuatro de sus diálogos. El más conocido es la *República*, en la cual pone las bases intelectuales más abstractas de su ciudad-estado ideal. Únicamente en las *Leyes* desciende a los términos más concretos y

<sup>1</sup> Tomás Moro, *Utopía*, (London 1075).

características físicas de la constitución de la ciudad, con todos los controles morales y legales. De todos modos, la producción literaria antigua de la utopía se centra en Platón, y éste la basa en la ciudad. En efecto, la ciudad como tal, y no sólo la helénica, constituyó la primera utopía humana. En el segundo libro de la *República*, Platón nos da las líneas generales de la Edad de Oro de Hesíodo, en la que ni el león, lobo u otras alimañas eran peligrosas y al hombre le bastaba alzar la mano y alcanzar el fruto de los árboles o tomar el panal de miel del tronco de los valientes alcornoques. Don Quijote se hace eco de esta Edad dorada en el discurso que hizo al pernoctar con unos cabreros. Pero volviendo a la utopía de la ciudad, ese fue el sueño general del grupo incipiente de los humanos que quedaron después de la última edad de hielo. Los que habían sobrevivido, refugiados en cuevas dentro de la tierra, empezaron a ver señales de esperanza con la mejoría del clima. En muchas cuevas paleolíticas como Cogull, Altamira y otras del sur de Francia y costa mediterránea hay pintados en el techo escenas utópicas de caza de animales y rituales de reproducción sexual. Las condiciones estaban a punto para salir a un clima ya mucho más benigno y establecerse por las zonas templadas habitadas. Se agruparon en reductos más o menos defendidos pensando siempre en una mejor organización: se estaba formando el embrión de la futura ciudad. La utopía de la ciudad echaba fuertes raíces en el espíritu de los grupos humanos. La ciudad, bien murada y protegida, ofrecía seguridad, graneros donde almacenar la comida del año, y un foro donde explayar la necesidad de debate y legislación. Excepto en casos de nomadismo, relativamente poco numerosos, la fundación de ciudades o sus equivalentes fue la utopía de crecientes proporciones en la historia humana. Milenios después, ya en la brillante época histórica de Platón, la ciudad constituía el último paso de la organización social: era el estado mismo. El deseo de mejorar y perfeccionar la ciudad como expresión de creciente calidad de vida, no conocía límites; la idea de fronteras entre países no había aparecido todavía, y los límites del país terminaban en los muros protectores de la ciudad. Platón basa la *República*, la primera utopía formal escrita, en una ciudad: Atenas. Era la ciudad-estado que contará con todos los detalles complejos de organización social; de lo que equivalía a un país entero. La objeción sería que puede ponerse a la ciudad y sociedad platónica es su estatismo y rigidez, sin cambios posibles, algo así como una colonia de insectos que no evoluciona.

Pero a pesar de la genialidad anquilosada de la concepción platónica, las ciudades de la tierra han seguido una línea constante de evolución utópica: desde la desaparecida Atlántida del Timeo hasta la moderna Brasilia de hoy. Durante ciertas épocas, como durante el medio evo y Renacimiento, se hizo hincapié en el aspecto artístico de la ciudad; algunas como Brujas y otras, llegaron a una perfección arquitectónica de orfebrería.

El momento apoteósico de las ciudades llegó precisamente durante la vida de Cervantes. Junto con el enorme interés por la cartografía que surgió en monasterios, universidades y centros del saber, fué brotando por doquier un gran interés por conocer las ciudades. Un cuarto de Siglo antes que apareciera el gran genio de Gerardo Mercator y su Atlas cosmográfico, sale a la escena de Europa Abraam Ortelius. En 1571 (el mismo año que Cervantes ganó en la batalla naval y también el título de «Manco de Lepanto») publica la obra *Theatrum orbis terrarum*, con el que se adjunta la interesante obra de Georg Braun y Franz Hogenberg *Civitates orbis terrarum*. Esta obra se planeó como el compañero mellizo del libro de mapas del mundo preparado por Ortelius y ejecutado pulquérrimamente por la prestigiosa casa de Plantín. La edición de 1572 tiene 59 primorosos grabados a la plancha de cobre. Entre las ciudades se incluyen ejemplos de España, Francia, Italia, Alemania etc. De América se representa Cuzco y la Ciudad de México. Muchas ciudades tienen elaborados alrededores con fértiles campos y arboledos. Con frecuencia hay figuras humanas que, como afirmó Braun, están ahí para que estas joyas de la imprenta no cayeran en manos del Turco infiel, ya que su religión prohíbe la representación de la figura humana. El fin de la obra, dice su autor, era doble: ofrecer al viajero vistas gráficas de las ciudades que pensaba visitar y, además, proporcionar al sedentario, viajero sólo en la imaginación, la oportunidad de gozar de lejanas ciudades. El libro fué un gran éxito editorial.

Se publicaron ediciones en Francés y Alemán, traducciones del latín original, ya en 1574. A la vuelta de la centuria el éxito editorial de esta obra era sin precedentes. En 1653 se publicó una edición completísima que contenía 500 calcografías. Franz Hogenberg, grabador de las planchas de cobre, procedía de una familia de pintores y grabadores de varias generaciones. Su arte era exquisito y el refinado detalle con que acababa las planchas aseguraba la gran calidad del producto final. Muchas ciudades se presentan como una utopía humana de irresistible atracción: con su muralla circundante protectora, el río que la atraviesa, las calles bien trazadas, los nobles edificios y los campos alrededor.

Dada la relación comercial y política que España mantenía con los Países Bajos y, especialmente con la imprenta Plantiniana, muchas de estas obras acabaron en España. Todavía se encuentran hoy en las buenas librerías de libros raros en Barcelona y Madrid. El período de promoción de las ciudades del mundo por medio del arte de la imprenta, coincidió de lleno con la vida profesional de Cervantes. Es lógico pensar que don Miguel vió algún ejemplar de la obra de Ortelius. Habiendo pasado años en Nápoles, sin duda que sus dedos buscaron rápidamente las páginas de la erre para ver Roma en esa espléndida obra.

Las ciudades son las utopías de los grupos humanos que las han creado. Pero además, pueden constituir centros de fuerte intensidad

utópica para grandes masas de gentes lejanas que no pertenecen al país. Bien variados pueden ser los aspectos utópicos que encarna una ciudad: financiero como Londres y Chicago, artístico como Florencia o Barcelona y religioso como Roma, Jerusalén o la Meca. Establecer divisiones tajantes de este estilo, con todo, no es lo más cercano a la realidad: el hecho y realidad vital tiende a difuminar las líneas de claras divisiones; así que, en la práctica hallaremos que en Barcelona y Florencia hay una vida intensa de negocio y que Chicago y Londres abundan en arte también.

Para Cervantes, Roma era el centro del universo religioso; él había sufrido el cautiverio en Argel durante un lustro, y, además había conseguido su libertad gracias a la generosidad de una orden de Redención de Cautivos. Roma, con todo el contenido espiritual que representaba, sería la única utopía religiosa posible; Roma será para Cervantes y los caracteres de su obra literaria la Ciudad - Fe. El Cristianismo tiene también sus fuertes utopías, una de ellas es la nueva Jerusalén, que representa el fin de la peregrinación humana sobre la tierra. San Juan en su Apocalipsis describe de forma mística la vuelta del Reino triunfante en el milenio; variantes de la misma utopía aparecerán más tarde en la historia en la Ciudad de Dios de San Agustín y en el Paraíso de Dante. Las utopías religiosas han aportado una fuente importante de dinamismo expansivo para este mundo y el más allá. La utopía religiosa es fuente que no seca, porque no tiene piedra de toque en este mundo. Los pueblos sin utopías de ninguna clase se ahogarán en un presente sin futuro, hundiéndose en la arena movediza hacia el no ser. Las utopías abren el horizonte hacia el futuro; pero no hay que olvidar que ninguna utopía es asumida por el hombre de forma pura: todas tienen mezcla de lo posible y remoto y aún algo de irreal. Los poseedores de la utopía son los capaces de transformar la realidad: la fuerza de la utopía está anclada en su espíritu, en el profundo de su ser humano. El verdadero portador de utopías es un líder nato que une en sí lo natural y lo visionario; los dos planos de la utopía: el vertical de la utopía transcendental, religiosa, del reino del más allá y la horizontal, de la historia humana en su desarrollo diacrónico. Son las dos vertientes de la utopía que es y será una perdurable manifestación del espíritu humano<sup>2</sup>.

La novela póstuma de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*<sup>3</sup> es una obra sembrada de utopías. Las dos que abarcan toda la obra como ejes de coordenadas son la vertical o religiosa y la horizontal terrestre.

Es tentador pensar en la posibilidad de analizar los dos tipos de utopía separadamente; pero en la realidad vital de una novela como el Persiles, este tipo de análisis dicotómico no progresaría mucho. La

<sup>2</sup> Roger Mucchielli, *Le Mythe de la cité idéale* (Paris: Presses Universitaires de France, 1961).

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, Vol. 2, (Madrid: Aguilar, 1980).

narrativa de esta obra es envolvente y se resiste a un análisis lineal.

En el nombre de los protagonistas encontramos un símbolo utópico que abarca toda la obra: Periandro y Auristela.

Auristela es nombre latino, que significa estrella de oro. Periandro, es nombre griego compuesto de dos raíces: un prefijo (Peri) y un sustantivo (aner); es decir, el hombre que va alrededor o buscando, el peregrino que va en pos de algo que no tiene y que desea ardientemente. Así que, el hombre peregrino (toda la humanidad con él) va en busca de la utopía, guiado y atraído por una estrella; otro ser humano que podía ejercer tal atracción. La novela hay que interpretarla a un nivel profundo: son los valores típicos del ser que se ponen en función, y esa búsqueda es la de todos. En el Nuevo Testamento hay un pasaje que cuenta cómo unos magos oriundos de Persia emprendieran un largo viaje inspirados por una estrella que, por lo visto, les transmitió un mensaje utópico: que había nacido un Rey.

Platón, en la *República* habla de los metales y las diversas clases de la sociedad. Presenta su alegoría en forma de mito. Cito del final del libro III de *La República*: «sois hermanos, por tanto, cuantos habiteis en la ciudad», les diríamos prosiguiendo la fábula

sois hermanos en los que los dioses hicieron entrar oro al formar a los destinados al gobierno, plata al preparar a los auxiliares y bronce y hierro al hacer surgir a los labradores y demás artesanos. Así pues, como tenéis un mismo origen, ocurrirá que engendraréis hijos parecidos a vosotros, aunque quizá pueda llegar a nacer un hijo de plata de un padre de oro, o un hijo de oro de un padre de plata, pudiendo producirse también combinaciones semejantes. La divinidad prescribe de manera primordial y principalísima a los gobernantes que ejerzan su vigilancia como buenos guardianes respecto al metal que entra en composición en las almas de los niños, con el objeto de que si alguno de ellos, incluso su propio hijo, cuenta en la suya con parte de bronce o de hierro, no se compadezca en absoluto sino que le relegue al estado que le conviene, bien sea éste el de los artesanos o el de los labradores. Y les ordena igualmente que si nace de estos un hijo cuya naturaleza contenga oro o plata, le prodiguen la educación que corresponde a un guardian en el primer caso o la que se da a los auxiliares en el segundo, puesto que, según la predicción de un oráculo, la ciudad será destruida cuando la vigile un guardián de hierro o de bronce<sup>4</sup>.

La cita ha sido un poco larga porque en su totalidad presenta con claridad el pensamiento de Platón sobre las distintas clases en la sociedad, sus funciones, modo de escoger las clases rectoras y la fragilidad de la ciudad utópica.

No llevaban Auristela o Periandro oro en el alma, pero si varias barras de ese metal al emprender su largo periplo a Roma. Además al cuidado de Auristela estaba una cruz de diamantes de grandísimo valor, protegida de la codicia y ladrones dentro de una bola de cera. Los dos extraños peregrinos se van presentando al lector muy poco

<sup>4</sup> Platón, *Obras completas*, (Madrid: Aguilar, 1979) 720.

a poco; solamente en el capítulo XI del libro IV, al fin al de la obra, llega esta verdad clara por boca de Auristela:

«Hijo de rey es (Periandro); hija y heredera de un reino soy; por la sangre, somos iguales».

Se trata de hijos de reyes; hijos de oro, que diría Platón. Auristela es heredera del reino de Islandia, conocido también en aquel tiempo por el nombre de Tule o Tile. Periandro, en cambio, era el hermano menor del heredero de su Reino, otra isla cercana. «Heredera soy de un reino, y ya tú sabes la causa por que mi querida madre me envió a casa de los reyes tus padres, por asegurarme de la grande guerra que se temía». Desde el punto de vista de la utopía, el mismo Cervantes nos recuerda que Virgilio, en el libro I de las *Geórgicas* vaticina que hasta los últimos confines del mundo rendirán homenaje a su mecenas y patrono, César Augusto. Otros han interpretado la profecía en sentido mesiánico, cuando vaticina que toda la tierra y hasta los últimos confines le rendirán honores y sujeción: «Ac tua nautae numina sola colant: tibi serviet última Thule». Y Cervantes añade que «Esta isla es tan grande, o poco menos, que Inglaterra, rica y abundante de todas las cosas necesarias para la vida human». La otra isla no es de importancia menor; y así, los herederos de los dos países hivernales fijan su visión utópica en el sur, en Roma. Por otra parte, casi dos mil años antes, la utopía incierta de los límites del mundo era un lugar que Virgilio sólo podía imaginar, la Última Tule. El sentido vectorial de fuerzas de búsqueda ha cambiado en 180 grados: son los cambios de utopías, que nunca permanecen fijas por mucho tiempo: entonces ni tampoco hoy. Ahora, el interés utópico va hacia el este, hacia la Roma de Virgilio y centro de la cristiandad.

Auristela y Periandro deciden ausentarse de sus reinos por dos razones: una era el evitar que el hermano de Persiles, llamado Maximino, pudiese pedir la mano a Segismunda a la vuelta de la guerra en que se hallaba a la sazón. Maximino, al contrario de su hermano, era hosco, duro y de ásperas costumbres. La otra razón de la peregrinación era que habían hecho voto de ir a Roma para «enterarse mejor sobre la fe católica, que en aquellas partes septentrionales andaba algo en quiebra».

Las peregrinaciones religiosas, viajes utópicos impulsados por una creencia de tipo religioso, han existido en la historia de todos los pueblos. Nunca sabremos cifras exactas de los peregrinos que han pasado por las rutas Jacobeas, desde el Siglo X hasta nuestros días. Ni tampoco se contarán los innumerables enfermos que han llegado a Lourdes en busca de la utópica curación; ni los que habrán ido a Roma para el recurrente año santo. En el mundo del Islam, la peregrinación religiosa es un deber: todo creyente debe hacer el hajj una vez a la vida. Este fenómeno ha existido también en culturas bien alejadas de

las tres grandes religiones. Está bien documentada por Curt Nimuedaju, Egon Schaden y otros la existencia del mito mesiánico de un grupo de indios brasileños: los tupi-guaraníes.

Importantes grupos de indios, varias tribus a veces, animados constantemente por sus chamanes, se embarcaron en una peregrinación en la búsqueda de «El País-sin-Mal»; es decir, la utopía de un paraíso en la tierra. Tales peregrinaciones se repitieron a través de los siglos. Así lo explica un Jesuíta en sus relaciones directas sobre el campo de observación en las informaciones mandadas a Roma anualmente:

Los chamanes persuaden a los indios que no hay necesidad de trabajar; que no vayan al campo, porque las cosechas crecerán por sí solas, y la comida no escaseará nunca, llenando en cambio sus cabañas. Las azadas cultivarán la tierra por sí mismas; las flechas cazarán solas para sus dueños, y podrían reducir a numerosos enemigos. Les prometen que los viejos volverán a ser jóvenes.<sup>5</sup>

Una de esas tribus peregrinó en busca del País sin Mal desde el sureste del Brasil hasta el Perú, donde se encontraron con los españoles recién llegados. Estos mitos utópicos habían empezado ya en tiempo de Hesíodo. Platón se hace eco de ellos, y los cita en el libro II de *La República*: «Los alcornoques producirán bellotas en la copa, y enjambres de abejas melíferas en el tronco. Las ovejas, irán abrumadas por lo grueso de su vellón». Más adelante prosigue: «Al monarca justo, temeroso de los dioses, la negra tierra le dará trigo y cebada, los árboles se curvan llenos de frutos, los rebaños se multiplican sin cesar, y el mar abunda en infinitos peces»<sup>6</sup>.

A Persiles y Segismunda no les hubiera faltado oportunidad de instruirse en la fe católica en sus tierras. Cervantes menciona el Monasterio de Santo Tomás: «Hay otra isla, así mismo poderosa, y casi siempre llena de nieve que se llama Groenlandia, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás, en el cual hay religiosos de cuatro naciones: españoles, franceses, toscanos y latinos: enseñan sus lenguas a la gente principal de la isla, para que, en saliendo de ella, sean entendidos»<sup>7</sup> Dicho monasterio está situado en sitio tal que goza de una situación utópica, al estilo de Hesíodo:

Está, como he dicho, la isla sepultada en nieve, y encima de una montañuela está una fuente, cosa maravillosa y digna de que se sepa, la cual derrama y vierte tanta abundancia de agua, y tan caliente, que llega al mar, y por muy grande espacio dentro de él no sólo le desniva, pero le calienta, de modo que se recogen en aquella parte increíble infinidad de diversos pescados, de cuya pesca se mantiene el monasterio y toda la Isla, que de allí saca sus rentas y provechos»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Citado por Mircea Eliade en «Paraíso y utopía», *Utopías y Pensamiento Utópico* (Madrid: Espasa Calpe, 1982) 324.

<sup>6</sup> Platón, *Obras* 687.

<sup>7</sup> Cervantes, *Obras* 1076.

<sup>8</sup> Cervantes, *Obras* 1076.

Pero la atracción de visitar la ciudad de Roma constituía una utopía irresistible; sobre esta fuerza se basa el movimiento novelístico de toda la obra. Eran hijos de reyes, jóvenes, disponían de tiempo y dinero para viajar.

Además de la utopía de la peregrinación, con la Roma cristiana al fin de su camino, tenían Periandro y Auristela otros motivos para el viaje: La huida de algunas distopías de las tierras nórdicas. Cervantes asume que con la cristianización de los dos personajes en la ciudad eterna amanecería una era de paz y felicidad para sus reinos. Los dos jóvenes monarcas serían los portadores y adalides de la nueva sociedad en las tierras de la nieve.

Los riberas de esos reinos, estaban en ese tiempo bajo la constante amenaza de corsarios que lanzan ataques rápidos a las costas «robando o comprando las más hermosas doncellas que hallan, para traerlas por granjería a vender a esta insula, la cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí, por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tienen por sapientísimo varón, que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo»<sup>9</sup>. Tema de conquista que se acercaba a una visión de mesianismo para los bárbaros. La dificultad estaba en identificar y proclamar este futuro rey conquistador. Para este efecto, el líder religioso les había persuadido que capturaran todo varón que toparan y los llevaran prisioneros a la isla. Una vez sacrificados todos, habían los bárbaros de reducir a polvo los corazones de esos prisioneros y luego, dar esos polvos a beber a los principales bárbaros de la isla. El que lo bebiese sin pestañear será elegido rey. Periandro era llevado prisionero a la isla en una balsa cuando una repentina tempestad del mar rompió la balsa en la que le llevaban y quedó libre de sus cautivadores. Pronto se quedó libre del cautiverio y empezará su periplo rumbo a Roma.

La descripción de la gente bárbara está llena de epítetos intencionados: desorden, confusión, venganza, fuego y muerte. Junto a la palabra bárbara suele seguir alguna fórmula descriptiva negativa, a veces por acumulación: «Acabadas las flechas, como no se acabaron las manos ni los puñales, arremetieron los unos a los otros, sin respetar el hijo al padre ni el hermano al hermano; antes como si de mucho tiempo atrás fueran enemigos mortales por muchas injusticias recibidas, con las uñas se despedazaban y con los puñales se herían sin haber quien los pusiese en paz»<sup>10</sup>.

Carga la mano Cervantes en la descripción de un desorden que a veces llega casi a Orweliano; todo pertenece al mundo que van dejando atrás los dos peregrinos; le interesa formular bien claros los límites entre la distopía presente y la utopía a largo plazo que les estaba espe-

<sup>9</sup> Cervantes, *Obras* 872.

<sup>10</sup> Cervantes, *Obras* 878.

rando al fin de la novela: la isla de los bárbaros acaba abrasada en llamas y se quedará pronto atrás. Pero antes de abandonar el norte quiere Cervantes narrar en forma dramatizada la bárbara costumbre feudal del *ius primae noctis*. El astrólogo judicial Mauricio comienza a contar el matrimonio de su hija Transila y ella toma la narración en primera persona y describe cómo huyó con violenta protesta del abuso inminente. Cervantes le da el valor de haber contribuido a dejar atrás en la historia ese negro manchón. La misma generosa justicia que había mostrado Don Miguel en favor del más débil en varias de sus obras, como *El Celoso Extremeño*.

En el transcurso de la obra se van presentando una serie de caracteres que son la personificación de los pecados capitales. Así Clodio es el que «Tiene un espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre»<sup>11</sup> Rosamunda y Policarpo representan el imperio del deseo sobre el espíritu; Hipólita, en Roma, encarna la codicia, etc. Cervantes los va sometiendo a todos a un proceso de purificación en la novela, de modo que las distopías van desapareciendo a medida que el final de la peregrinación se va acercando. Sin duda que Cervantes había visto y admirado algunas de las pinturas de Jerónimo Bosco que Felipe II había coleccionado con gran admiración. Para la vuelta de Siglo se encontraban en diversas iglesias y sitios públicos de Madrid y el Escorial. Entre ellas había «Los siete pecados Capitales» (hoy en el Prado), «El Jardín de las delicias» y «El carro de heno» (las dos en el Prado). Este último es un tríptico de fuerza sobrecogedora: el carro del heno (placeres y riquezas) es tirado lentamente por siete monstruos, entre animales y hombres, que representan los pecados capitales. Van arrastrando la carreta hacia el tercio derecho del tríptico: el infierno, que está siendo ampliado en anticipación de la abundante cosecha a venir.

Las procesiones con carros simbólicos eran una forma literaria corriente para la presentación de temas nuevos en la narración. Cervantes lo usa en el *Quijote*, en el castillo de los duques, y también en el *Persiles*. Veamos la cita del *Persiles*: «Salió un carro que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de una gran borrasca: tirábanla doce poderosísimos simios, animales lascivos»<sup>12</sup>. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo donde venían estas letras: «Sensualidad».

Esta cita parece una descripción del carro de heno del Bosco, que también lleva una doncella cantora a lo alto del heno, con un joven que la acompaña al laúd: la combinación de dos placeres: música y sexo.

<sup>11</sup> Cervantes, *Obras* 902.

<sup>12</sup> Cervantes, *Obras* 962.

En la novela de Cervantes vamos identificando los diferentes vicios capitales pero a la vez van siendo superados y sublimados por la narración cervantina y el entusiasmo vital de los dos protagonistas. También en los dos personajes principales ocurre un proceso purificador: las dudas, los celos, la enfermedad, el despecho y las heridas casi mortales: todo se va superando en una constante ascensión espiritual hacia la perfección en las cuatro virtudes platónicas de prudencia, justicia, fortaleza y templanza adoptadas por el cristianismo. Platón postulaba estas virtudes del alma de la siguiente forma: cada una de las tres clases sociales tenía su virtud característica. Prudencia para la clase rectora, fortaleza para los defensores o guerreros y templanza para la clase tercera de comerciantes y productores; la justicia debía armonizarlas todas tres. Una ciudad, una República gobernada y poblada por tales ciudadanos debería ser pacífica, próspera y perfecta. Además de estas cuatro virtudes platónicas, el Cristianismo añadió otras tres para el número perfecto de siete: fe, esperanza y caridad.

En esa ciudad perfecta se podría vivir sin leyes, sin policía y sin cárceles. Tal vez, piensa Cervantes, Auristela y Periandro, a la vuelta de Roma a sus tierras, podrían fundar una ciudad, ideal, utópica, como Platón o Eneas hicieran.

Francis Bacon, funda toda la utopía de su *Nueva Atlántida*<sup>13</sup> sobre las bases de la religión; Platón, en cambio, pone como sillares fundamentales de la sociedad la perfección del hombre como ser humano, con un perfecto equilibrio de las virtudes armonizadas por la justicia. Los dioses, en Platón, son casi arrinconados. Cervantes sigue un término medio entre los dos para fundar la utopía de un gran nuevo reino de las dos islas bajo una misma corona consagrada en Roma. Además de su visión teocéntrica del mundo, Cervantes tiene motivos políticos también para dar a los personajes de su gran novela un itinerario de peregrinación hacia el Este, destino Roma. Don Miguel había sabido las malas noticias de la destrucción de la Armada española por Inglaterra y había oído también cómo los puritanos ingleses presentaban la fundación de colonias en América como el paraíso terrenal y verdadera ciudad de Dios; el único sentido de la peregrinación sobre la tierra era hacia el oeste, en el paraíso terrenal americano en la dirección contraria de Roma y del catolicismo<sup>14</sup>. Era otro aspecto de la lucha por la hegemonía política entre las dos potencias. Durante el tiempo de la composición del *Persiles*, se sentía ya en la atmósfera del país un sentimiento de pesimismo y falta de energía nacional.

Cervantes esperaba contribuir a inyectar a su patria algo de optimismo con la historia de los dos peregrinantes en pos de un ideal.

Cervantes entra en poco detalle de análisis de carácter de los per-

<sup>13</sup> Francis Bacon, *New Atlantis and the Great Instauration*. (Illinois, U.S: Harlan Davidson, 1989).

<sup>14</sup> H. Richard Niebuhr, *The Kingdom of God in America* (New York, 1937).

sonajes principales del *Persiles*: Periandro y Auristela son descritos con muy poco relieve: tienen solamente algunas características que definen su personalidad, pero esta pobreza de rasgos trata Cervantes de compensarla con intensificación de unas pocas características.

En Periandro, es la hermosura de proporciones musculares que repiten al doriforo de Policeto. Luego, esta perfección corporal se pondrá en función en la doma del caballo del rey y los juegos olímpicos. Era el caballo que el rey de la isla más apreciaba pero que nunca toleraba jinete.

«A todas estas pláticas puso silencio un gran rumor que se levantó entre la gente causado del que hacía un poderosísimo caballo bárbaro, a quien dos valientes lacayos traían del freno, sin poderse averiguar con él. Era de color morcillo, pintado todo de moscas blancas, que sobre manera le hacían hermoso; venía en pelo porque no consentía ensillarse del mismo rey; ... el rey estaba tan pesaroso, que diera una ciudad a quien sus malos siniestros le quitara»<sup>15</sup>. Más adelante sigue la narración en boca de Periandro: «La grandeza, la ferocidad y la hermosura del caballo que os he descrito tenían tan enamorado a Cratilo (el rey), y tan deseoso de verle manso como a mí de mostrar que deseaba servirle, pareciéndome que el cielo me presentaba ocasión para hacerme agradable a los ojos de quien por señor tenía, y a poder acreditar con algo las alabanzas que la hermosa Sulpicia de mí al rey había dicho»<sup>16</sup>. Periandro consigue domar el caballo del rey y entregárselo bien manso a su dueño; Cervantes recoge el mito del caballo negro platónico sobre el cielo de las ideas, guiado por el alma humana. Esta vez se controla el bruto de la biga de Platón: el espíritu puede seguir conduciendo por el mundo de las ideas, sin tener que caer y reencarnarse, y poder llegar así a la perfección del saber.

La celebración de los juegos olímpicos, la narra Cervantes con detalle bien interesante para el hombre de hoy:

Los reyes, por parecerles que la melancolía en los vasallos suele despertar malos pensamientos, procuran tener alegre el pueblo y entretenido con fiestas públicas y a veces con ordinarias comedias; principalmente salemnizaban el día que fueron asuntos al reino con hacer que se renovasen los juegos que los gentiles llaman Olímpicos en el mejor medio que podían. Señalaban premios a los corredores, honraban a los diestros, coronaban a los tiradores y subían al cielo de la alabanza a los que derribaban a otros en la tierra<sup>17</sup>.

Presentado el marco general de los olímpicos cervantinos de 1615, se empieza a narrar con pormenor las diferentes modalidades de competición. El primer certamen fué una corrida que parece ser de unos cien metros lisos. Persiles gana con gran facilidad la primera prueba;

<sup>15</sup> Cervantes, *Obras* 971.

<sup>16</sup> Cervantes, *Obras* 975.

<sup>17</sup> Cervantes, *Obras* 918.

sigue la segunda, de la esgrima con estoque negro y gana contra seis: «Alzó la voz el pueblo y le dió el primer premio». La tercera prueba fue la lucha greco romana, donde Persiles: «descubrió sus dilatadas espaldas, sus anchos y fortísimos pechos y los nervios y músculos de sus fuertes brazos, con los cuales, y con destreza y maña increíble, hizo que las espaldas de los seis luchadores, a despecho y a pesar suyo, quedasen impresas en la tierra»<sup>18</sup>. Sigue luego la prueba del lanzamiento de la barra (la jabalina moderna) en la que también sale ganador Persiles. Por fin, el certamen del tiro al arco; el blanco, una paloma atada a la punta de un alto poste: el penúltimo tirador corta el hilo con la flecha y Periandro la abate en pleno vuelo: Vencedor en todos los frentes, Persiles es el héroe olímpico, varón ideal. También Platón, en la *República* prescribe con mucho cuidado los años en que el joven, futuro guerrero, deberá dedicar a la gimnasia y cultivo del cuerpo.

En cuanto a Auristela, los Características que Cervantes destaca son las de la mujer ideal de aquel tiempo: la belleza física y la bondad de carácter. Por toda la novela se destacan estas notas. Valga la siguiente cita: «La belleza de Auristela, como otras veces se ha dicho, era tal, que cautivaba los corazones de cuantos la miraban, y hallaban en ella disculpa todos los errores que por ella se hicieran»<sup>19</sup>. Sería demasiado larga la lista de citas en las que se alaba la sin par belleza de Auristela. Pero, donde cesa ya la descripción por medio del lenguaje, entra en función el medio astístico de representación plástica; el retrato de Auristela jugará el papel de punto de referencia narrativa para toda la segunda mitad de la novela, es decir, desde que ponen pie en Lisboa. Varias veces aparece el retrato al óleo de Auristela para crear extremas situaciones: desde pujas en una subasta hasta una lucha romántica a muerte por su posesión. Los retratos y la pintura se mencionan 11 veces en el *Persiles*. Cervantes nos indica que para la descripción de la belleza corporea, prefiere apoyarse en la arte pictórica más que en su capacidad narrativa. Platón, desde luego da más importancia a los pintores que a los poetas, ya que a éstos llega incluso a proscribirles de la República por incitar, con su arte, a las malas costumbres. La pintura en cambio, nos acerca de modo más rápido a la contemplación de la idea pura, de la perfección absoluta en el género de que se trate. Esta mayor cercanía que tiene la pintura a la idea misma la convierte en el mejor instrumento narrativo para esta obra de Cervantes. En la descripción de las riquezas de la cortesana Hipólita, en Roma, hay mención de bastantes pintores, como si fuese un museo: «Parrasio, Palignoto, Apelles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cervantes, *Obras* 919.

<sup>19</sup> Cervantes, *Obras* 979.

<sup>20</sup> Cervantes, *Obras* 1063.

Lo que Cervantes muestra al mencionar estos pintores clásicos es un gran interés por la pintura y algunos conocimientos de Plinio. Apeles había sido el retratista oficial de Alejandro Magno, pero desafortunadamente no queda de él (ni en tiempo de Cervantes) ninguna obra suya, ni tampoco de los otros pintores griegos<sup>21</sup>. El mismo Periandro, nada más poner pie en Lisboa, se «fueron a casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que en un lienzo grande le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas, y allí... la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo... pintóse también la isla de las ermitas... En este lienzo se hacía una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo... en lo que más se aventajó el pintor famoso»<sup>22</sup>.

La extremada belleza de Auristela se menciona repetidamente a través de toda la obra, hasta el punto que el carácter pasa a ser casi caricaturesco, con una belleza plana y de poca profundidad. Sin duda que el retrato en pintura presentaba más riqueza de tonalidad y matices que el literario. No se puede comparar la riqueza del personaje de Sancho Panza con Auristela: ésta última pierde el brillo literario. Ya Cicerón había dicho en su tratado *De Inventione*, que no es posible hallar en un solo cuerpo humano todos los aspectos posibles de perfección en la belleza. Cicerón en este caso cita una anécdota en que Ceuxis pidió cinco vírgenes para copiar de cada una diferentes matices de la belleza.

Además de la pintura, Cervantes utiliza también la música para crear vida y movimiento narrativo en la obra. Sigue en esto a Platón, que daba gran importancia a la música en la educación de la juventud y para conseguir la paz en el espíritu. Así afirma Platón: «Por esta misma razón, ¿no es la música la que proporcione la educación más señera, ya que precisamente el ritmo y la armonía se introducen en lo más íntimo del alma y haciéndose fuertes en ella la proveen de la gracia y la hacen a este modelo si la educación recibida es adecuada a él, pero no si ocurre lo contrario?»<sup>23</sup> Platón da a la música un lugar de preeminencia en la educación de la juventud, porque crea orden y paz en el espíritu, y por tanto también en la ciudad y la República. Es una de las siete artes liberales, y Cervantes la utiliza para conseguir una paz que parecía imposible de alcanzar sin derramamiento de sangre, ya que se trataba de una mancilla en el honor familiar. Es el caso de Feliciano de la voz, que así se llamaba por tener una voz extraordinaria, un don natural del canto. Ocurre en el santuario de Guadalupe en Cáceres donde el bellissimo canto de Feliciano consigue ablandar la cólera y deseo de venganza de su padre y hermano por haberse casado con Rosanio contra la voluntad de sus padres. Cervantes hace esta con-

<sup>21</sup> *Art of Greece 1400-31 B.C.*, (New Jersey: J.J. Pollitt, 1965).

<sup>22</sup> Platón, *Obras* 711.

<sup>23</sup> Cervantes, *Obras* 983.

sideración sobre la ira y deseo de venganza de Pedro Tenorio, padre de Feliciano: «Nunca la cólera prometió buen fin de sus impetus: ella es pasión del ánimo, y el ánimo apasionado pocas veces acierta en lo que emprende»<sup>24</sup>. Se ha cumplido para Feliciano su utopía de amor y de paz familiar por medio del arte musical.

A través de esta novela se hallan un buen número de utopías limitadas, algunas de las cuales llegan a cumplirse. Destacaremos solamente algún ejemplo: y sea el primero el de la isla maravillosa: Inmediatamente después de un intenso episodio distópico de los monstruos marinos que arrebataron y engulleron un marinero de abordaje, la nave de Persiles aporta a una isla bien utópica, descrita de forma que aventaja a las utopías de Hesiodo:

En fin: nos desembarcamos todos y pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro de menudas perlas. Entrando más adentro, se nos apareció a la vista prados cuyas hierbas no eran verdes por ser hierbas, sino por ser esmeraldas, el cual verdor las tenían, no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes formados, que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos, que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos: de algunos pendían ramos de rubies que parecían guindas, y guindas que parecían granos de rubies; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas la una era de rosa; la otra de finísimo topacio; de aquel se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar y cuyo color de los que forman en el cielo cuando el sol se traspone. En resolución: todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí a su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbres y todo otoño agradable, con extremo increíble. Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos; a los ojos, con la belleza y la hermosura; a los oídos con el ruido manso de las fuentes y arroyos y con el son de los infinitos pajarillos, que con no aprendidas voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla; al olfato, con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto, con la prueba que hicimos de la suavidad de ellos; al tacto, con tenerlos en las manos; con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las indias y el oro del Tíbar<sup>25</sup>.

No queda bien claro si se trata de una exhibición de orfebrería y piedras preciosas o de un jardín de todas las delicias, utopía de la satisfacción total de todos los sentidos y de las estaciones de un año perfecto. Persiles narra este maravilloso jardín con una visión utópica paralela a la que había descrito Don Quijote del lago de pez hirviendo dentro del cual hay el castillo «cuyas murallas son de macizo oro; las almenas de diamantes; las puertas de jacintos»... etc<sup>26</sup>. Estas narraciones constituyen las visiones utópicas de la riqueza ilimitada y del placer<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Cervantes, *Obras* 996.

<sup>25</sup> Cervantes, *Obras* 963.

<sup>26</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Clemencín. (Madrid: Castilla, 1966) 446.

<sup>27</sup> Para este punto de vista de las utopías en el Quijote, se puede ver nuestro artículo «Las Utopías en Don Quijote», *Anales Cervantinos*, XXIX, (1991) 45-72.



La solución que trata de unir los dos reinos utópicos espiritual y temporal es la Isla de las ermitas. La historia completa de Renato el ermitaño, se cuenta como uno de tantos casos de «flash-back» en la novela. Allí en la soledad se ha retirado en compañía de su querida y prometida Eusebia a esperar que la fortuna selle su matrimonio. Entre tanto esperan en meditación y contemplación del espíritu en un escenario completamente espiritualizado de la naturaleza que es marco perfecto de su actitud: el silencio creativo del que ha sido vencido y tiene que esperar: «oh soledad, alegre compañía de los tristes! Oh silencio, voz agradable a los oídos, donde llegas, sin que la adulación ni la lisonja te acompañen! Oh qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sabroso silencio!»<sup>28</sup> Con la espiritualización de esta Isla y sus ermitaños, nos prepara Cervantes para la utopía final de la obra: la de la ciudad-Fe. Pero las dos ciudades presentadas con mayor dinámica utopizante en el continente europeo son la primera donde aportan y la del fin de su peregrinaje. El grumete que descubre tierra pide albricias a voz en cuello: «Albricias, señores; albricias pido y albricias merezco! ¡Tierra, tierra! Aunque mejor diría: ¡cielo, cielo! porque sin duda estamos en el paraje de la famosa Lisboa. Y más adelante la voz narrativa describe la ciudad de Lisboa como la utopía de los comerciantes del Extremo Oriente y del balcón del Catolicismo abierto al Atlántico:

Todos sus moradores son agradables, son corteses, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa, y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas de Oriente, y desde ella se reparten por el universo; su puerto es capaz no sólo de naves que se puedan reducir a número sino de selvas móviles de árboles que los de las naves forman; la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres, pasma, como ellos dicen; finalmente esta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo<sup>29</sup>.

El entusiasmo de Cervantes hay que interpretarlo bajo la luz histórica de la ocupación española de Portugal. En la época en que Cervantes escribía el *Persiles*, Portugal pertenecía al imperio español. Desde 1580 hasta 1640 fué parte de la corona de España.

Don Miguel veía Lisboa como la metrópolis que pudiera competir con Londres en el forcejeo por la hegemonía entre España e Inglaterra. Esta es otra de las utopías histórico-políticas que nunca se iba a realizar, ni para Felipe III ni para el autor del *Persiles*. Con un pie ya en el estribo, al cerrar las últimas páginas del *Persiles*, Cervantes confiaba, antes de pasar al otro mundo, que España iba a ser la fuerza política y colonial por todo el mundo español conocido entonces y para muchos lustros a venir. Pero este deseo no se iba a cumplir según cita el mismo Cervantes: «Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían

<sup>28</sup> Cervantes, *Obras* 974.

<sup>29</sup> Cervantes, *Obras* 981.

sus deseos: condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta, la cual falta siempre la ha de haber mientras no dejaremos de desear»<sup>30</sup>. En estas palabras de Cervantes se halla definida la raíz profunda de la utopía humana, que siempre ha existido y para siempre ha de durar.

Después de no pocos avatares por tierras de España, Francia e Italia, llegan los peregrinos a la vista de Roma. La visión utópica de la ciudad eterna les llena de entusiasmo «desde un alto montecillo la describieron, e hincados de rodillas, como a cosa sacra, la adoraron»<sup>31</sup>.

Este momento de visión utópica bien merecía un saludo con la mejor forma de poema; y así, un peregrino del grupo irrumpe en espontáneo soneto:

¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta  
alma ciudad de Roma! a ti me inclino,  
devoto, humilde y nuevo peregrino,  
a quien admira ver belleza tanta.  
Tu vista, que a tu fama se adelanta,  
al ingenio suspende, aunque divino;  
de aquel que a verle y adorarte vino  
con tierno afecto y con desnuda planta<sup>32</sup>.

No sería a pie descalzo que hicieron la peregrinación, pero sus sandalias peregrinantes en pos de la utopía llegarían pronto al fin de su camino. Les faltaba tan sólo enterarse de los misterios de la fe que venían buscando en Roma, cosa que llevaron a cabo con las instrucciones religiosas que tomaron, llevando así a su cumplimiento el voto original, y con la visita ritual de las siete iglesias se cumplió del todo su promesa.

La narración de Cervantes lleva a sus personajes a través de algunas distopías durante su estancia en Roma; pero todo se va superando lentamente hasta el casamiento de Auristela y Periandro. Esta unión cambia los nombres de peregrino y los vuelve a los reales de Persiles y Segismunda y junta los dos reinos en uno, ya que Maximino, hermano de Persiles muere en Roma.

Termina la obra con la utopía de futuras generaciones y descendencia feliz: «Segismunda vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que los bisnietos le alegraron los días, pues los vivió en su larga y feliz posteridad»<sup>33</sup>. Cervantes implica que sus dos personajes llegarán a implantar en sus reinos del Norte la utopía religiosa de Roma y la platónica de una ciudad República perfecta y justa.

<sup>30</sup> Cervantes, *Obras* 930.

<sup>31</sup> Cervantes, *Obras* 1054.

<sup>32</sup> Cervantes, *Obras* 1054.

<sup>33</sup> Cervantes, *Obras* 1070.



Pues bien, Cervantes es sin duda uno de los maestros de la narrativa mundial en el que la temática del deseo está presente en el modo más consciente e incisivo, sobre todo a través de la mediación de la teoría del amor renacentista, como han indicado recientemente Edgar Paiewonsky-Conde, Steven Hutchinson y Francisco Larubia-Prado<sup>3</sup>. Quiero aquí profundizar el estudio de la presencia de la temática del deseo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Efectivamente, esta obra, además de inspirarse explícitamente en la novela erótica griega, revela la presencia de conceptos que, entre finales del siglo XV y principios del XVI — paralelamente al florecimiento de una lírica amorosa petrarquista — fueron perfeccionados por varios representantes de la doctrina del amor platónico, partiendo de Ficino (que en su comentario al *Banquete* había retomado dicha temática, en versión cristianizada)<sup>4</sup> y de Bembo, Castiglione y León Hebreo<sup>5</sup>.

Ya se sabe que Cervantes conocía directamente los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, publicados en 1535, aunque escritos en los primeros años del siglo, ya que los cita y los utiliza, sobre todo en *La Galatea*<sup>6</sup>. El protagonista masculino de estos *Diálogos*, Filón, declara: «Conocerte, Sofía, me produce amor y deseo», lo que provoca una primera discusión sobre la distinción o no entre amor y deseo. Se establece que, como dice Filón, «el deseo es el afecto voluntario de que existan o se posean las cosas que consideramos buenas y nos faltan, mientras que el amor es el afecto voluntario de gozar con unión de la cosa que hemos considerado buena»<sup>7</sup>. En la discusión, la mujer se

<sup>3</sup> E. Paiewonski-Conde, «Cervantes y la teoría renacentista del deseo», en *Anales cervantinos*, XXIII, 1985, pp. 71-81; S. Hutchinson, «Desire Mobilized in Cervantes' Novels», en *Journal of Hispanic Philology*, vol. 14, 2, 1990, pp. 159-174; F. Larubia-Prado, «Consideraciones sobre el influjo neoplatónico en el 'Persiles'», en *Explicación de textos literarios*, vol. 18, 1, 1989-1990, pp. 26-34. Sobre la presencia de temas del *Banquete*, en particular del contraste entre Venus Celeste y Venus Terrestre: Frederick A. de Armas, «A Banquet of the Senses: The Mythological Structure of *Persiles y Sigismunda*, III», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1993, pp. 403-414.

<sup>4</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone. Comento di Marsilio Ficini Fiorentino sopra il Convito di Platone*, a c. di G. Ottaviano, Milano, CELUC, 1973.

<sup>5</sup> En *Il Cortegiano* (publicado en 1528), Castiglione sostiene que, según la enseñanza de los platónicos, «amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza», la cual, sin embargo, puede ser deseada de diversas maneras. Si «l'anima presa dal desiderio di fruir questa bellezza come cosa bona» se deja guiar por el «giudicio del senso» comete «gravissimi errori», ya que el gozo sensual no podrá satisfacer este deseo jamás, el cual sólo se satisface plenamente elevándose paulatinamente a otras cualidades y a otros aspectos, sugeridos principalmente por las virtudes de la amada (B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, en *Opere di B. Castiglione, G. Della Casa, B. Cellini*, a cura di C. Cordi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 338 y sig.). Y de hecho, en el libro de Castiglione tanto el «cortegiano» como la «dama di palazzo» no se muestran como esclavos de la pasión, sino más bien devotos de ese amor que pasa de la contemplación de la belleza física a la de la moral, que impulsa a elevarse más allá de lo humano.

<sup>6</sup> Vid. en particular el libro IV, diálogo entre Lenio y Tirsi.

<sup>7</sup> L. Hebreo, *Diálogos de amor*, introducción y notas de A. Soria Olmedo, traducción de D. Romano, Madrid, Tecnos, 1986, p. 12; cfr. p. 235.

muestra reacia a condescender al deseo de unión del amante y le pide, en cambio, que la ayude en la búsqueda de la sabiduría (aunque es ella, en realidad, quien atrae a Filón hacia la verdad)<sup>8</sup>.

Filón, obligado a empeñarse en largas disertaciones, ensancha su horizonte hasta convertir el amor en una fuerza cósmica: el mundo ha sido creado por Dios por amor y la creación, después de haberse extendido hasta el grado ínfimo representado por la materia prima, tiende por amor, a través de la gradual elevación del hombre, a ascender hasta volverse a unir con la belleza divina. Se obtiene, así, una circunferencia, cuya primera mitad desciende gradualmente desde Dios hasta el mundo material, mientras la segunda, recorriendo al revés toda la graduación de los seres, se eleva de nuevo hasta Dios<sup>9</sup>. En este contexto, el amante es impulsado hacia la elevación gracias a la mayor perfección del amado<sup>10</sup>. En conclusión, como escribe Andrés Soria Olmedo en la Introducción a la traducción española de los *Dialoghi* de León Hebreo, aquí «El centro de la teoría es el deseo, bajo todas sus formas. El amor, lazo universal, causa toda la creación y [es el] medio para el retorno a la divinidad»<sup>11</sup>.

Pienso que se podría efectuar una comparación entre el itinerario de los dos protagonistas de los diálogos de León Hebreo, Filón y Sofía, en medio de intrincadas argumentaciones racionales, que representan el deseo, y los trabajos de Persiles y Sigismunda que desde las islas del Septentrión viajan errando hasta las regiones de la Europa meridional y hasta Roma para poder alcanzar finalmente su completa unión. En la novela encontramos una purificación del amor a través de superaciones prácticas de obstáculos, a través de divisiones, reuniones y otras pruebas vividas, si bien no faltan tampoco diálogos, razonamientos y enfados en un plano teórico, que remiten directamente a conceptos del amor platónico y manifiestan el hilo conductor ideal de la propia obra. Las historias intercaladas en el desarrollo de la de los dos protagonistas representan también un enriquecimiento de la casuística relacionada con la doctrina del amor: amor con celos (como, en un determinado momento, en el caso de Auristela), amor y odio (Croriano y Ruperta), amor puramente pasional y lascivo (Rosamunda, Rutilio, Luisa la Talaverana, Hipólita), amor de los viejos por las jóvenes (rey Polidoro y rey Leopoldio), amor divino, etc.; todas las cuales son formas relacionadas con las diversas articulaciones y direcciones que toma el deseo.

Es necesario, por consiguiente, tener presente los temas y las alegorías de esta doctrina y, en primer lugar, los indicados manifiesta-

<sup>8</sup> Cfr. F. Tateo, *La disputa dell'amore: retorica e poetica del contrario*, in Aa.Vv., *Il dialogo filosofico nel Cinquecento europeo*, Milano, Angeli, 1990, p. 223.

<sup>9</sup> L. Hebreo, *Diálogos...*, cit., pp. 429-433.

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, p. 63: «el amado es más perfecto que el amante».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. XXXIV.

mente por el autor. En la escena de la procesión mística contemplada en sueños por Periandro-Persiles, por ejemplo, Sigismunda-Auristela es presentada en el papel de Castidad, que guía un cortejo opuesto al de Sensualidad y es acompañada por Continencia y Pudicia, las cuales dicen que no quieren abandonarla antes de que llegue al «dichoso fin» de «sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma»<sup>12</sup>.

Persiles es el amante atraído, como enseña la tradición platónica, por la belleza. De hecho, Auristela posee una belleza superlativa. Presentándose en el papel de Castidad, sin embargo, no consiente de inmediato a los deseos del enamorado, porque exige un amor que no se base sólo sobre una atracción sensible superficial; exige la superación de pruebas y peripecias, mediante las que se prueba y se corrobora el amor profundo y espiritual, además de permitir la curación del mal de amor que había atacado al joven<sup>13</sup>. El deseo se describe en el *Persiles* como algo que no se puede satisfacer abandonándose a los apetitos sensuales, como sucede en ciertos amores tórbidos descritos en algunos episodios. Es más, en esos casos el deseo lleva a la perdición, mientras que si se eleva, puede llevar hasta la esfera de lo divino: «En esta vida los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno»<sup>14</sup>.

Gracias también a la serie de pruebas atravesadas, el impulso amoroso conduce a la sublimación en direcciones cada vez más elevadas; de esta forma, el objeto del amor pasa de ser la Belleza a convertirse también en la Sabiduría, y de hecho Auristela, además de ser bellísima, es enormemente sabia, como dice Periandro con ocasión del juicio con el que ella dirime la cuestión de las dos parejas: «Ella es tan discreta, que parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina»<sup>15</sup>.

Por otra parte, en el itinerario de elevación no podía faltar el concepto de que el cumplimiento de la *sabiduría* (representada, como hemos dicho, por Auristela) se obtiene al alcanzar la sabiduría *divina*, la fe, y ello se comprende aún mejor si se piensa en la ortodoxia con-

<sup>12</sup> M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J.B. Avalu-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 243 (II, 15); las citas de esta obra, que indicaremos simplemente como *Persiles*, se tomarán de ahora en adelante de esta edición.

<sup>13</sup> «Persiles, desde sus inicios, se dibuja como un auténtico enfermo de amores al que Sigismunda sirve de salutar remedio contra la muerte [...] Pero esa salvación irá unida a una peregrinación común llena de trabajos y pruebas» (A. Egido, «El 'Persiles' y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 221).

<sup>14</sup> *Persiles*, IV, 10, p. 459. Cfr. M. Ficino, *op. cit.*, p. 130, donde, después de haber distinguido los dos amores, el que atrae hacia una «particolare forma d'un corpo» y el que lleva a la «universal Pulchritudine», observa: «Il primo tira in giù alla vita voluttuosa e bestiale; il secondo in su alla vita angelica e contemplativa».

<sup>15</sup> *Ibid.*, II, 10, p. 213.

trarreformista, que Cervantes ostenta en esta novela en no pocas ocasiones<sup>16</sup>. De ahí que Auristela se deje llevar por su enamorado a través de mares y tierras hasta que llega a recibir la manifestación completa y correcta de la verdad, revelada en su sede más adecuada, es decir, en Roma<sup>17</sup>. Una vez que también Persiles ha llegado, siguiendo los pasos de la amada, a la purificación del amor y de la fe, han madurado las condiciones para la verdadera, plena y elevada unión que representa la meta del relato<sup>18</sup>.

Está claro que el tema central de la narración es precisamente el perfeccionamiento del amor, a través de pruebas y viajes, según los conceptos del amor platónico<sup>19</sup>. No hay que olvidar, no obstante, que este lenguaje, que había alcanzado su momento más creativo y más auténtico a principios del siglo XVI, en la época de Cervantes había quedado reducido a tópico convencional<sup>20</sup>. Precisamente en la época

<sup>16</sup> A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1972, p. 256 y sig.

<sup>17</sup> Auristela dice a Periandro: «Me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo», *Persiles*, IV, 10, p. 459.

<sup>18</sup> Por lo demás, el final feliz con el triunfo de la pareja inicial era ya una ley ineluctable de las novelas griegas, expresando una exaltación de la casta fidelidad matrimonial, diversa al eros ilimitado y polimórfico de la edad clásica, dirigido principalmente a jóvenes y cortesanas. La exaltación de la virginidad como prueba preparatoria se advierte particularmente en Aquiles Tacio y en Heliodoro. Al final de la novela de Tacio, Clitofonte dice a su padre, hablándole de sí mismo y de su amada Leucipe, de la siguiente manera: «Nos hemos comportado como filósofos, padre, durante nuestro exilio: el amor, en efecto, nos ha obligado a huir, y era la fuga de un amante y de una amada. Pero durante el viaje nos hemos convertido en hermanos» (citado por M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 185, 231). Y en Heliodoro se describe la promesa, cumplida, por parte de los dos enamorados de conservar la castidad hasta el matrimonio, que se celebra al final.

<sup>19</sup> La presencia de características platónicas en el amor de los dos protagonistas del *Persiles*, afirmada por R. Lapesa («En torno a 'La española inglesa' y 'El Persiles'», en su vol. *De la edad media a nuestros días. Estudios*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 242-262) es negada, en cambio, por A. Parker (*La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 145) porque, por lo menos con la llegada a Roma, símbolo de la fe, dicho amor se elevaría a un plano aún superior por una intervención desde lo alto de la Gracia divina. Por otra parte, para algunos críticos, Cervantes, en realidad, partiendo de una actitud escéptica, se burla también de los tópicos platonizantes que presenta. De esta manera, según Moner, en el *Quijote* «les mythes d'amour se dégradent inexorablement au contact de la réalité, sous les oripeaux du burlesque et de la dérision, avant d'être relégués au-delà même du réel, dans l'impossible 'rêve' du *Persiles*, dont les froides allégories, minées par le scepticisme et l'ironie, ne parviennent pas à nous faire oublier le sombre cauchemar de la caverne de Montesinos», donde la figura de la dama de don Quijote había sido desmitizada drásticamente: M. Moner, *Cervantes: deux thèmes majeurs (L'amour-Les armes et les lettres)*, Toulouse, Université, 1986, p. 69.

<sup>20</sup> E. Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1990<sup>11</sup>, pp. 146 y sig. Cfr. M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, en su volumen *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 1989, p. 95, quien, aludiendo a las décadas posteriores a la mitad del siglo XVI, observa: «Nelle accademie si continua a discettare sull'amor platonico: per l'accademia ferrarese, per esempio, Torquato Tasso scrive dotte considerazioni [...] che sostenevano la superiorità dell'amore spirituale su quello carnale. Ma la concezione neoplatonica dell'a-

en la que él residió durante aproximadamente seis años en Italia la producción sobre la teoría del amor había alcanzado el máximo nivel, pero ya sólo en sentido cuantitativo. Estaba constituida por tratados, repertorios, elencos de cuestiones o « conclusiones » sobre las que discutir, diálogos y composiciones varias de teoría del amor, cuya inspiración de fondo se remontaba todavía al platonismo ficiniano y a la lírica stilnovistico-petrarquista<sup>21</sup>. Se podían discutir en las academias cuestiones como, por ejemplo, si se puede amar sin sentir celos, si el amor es más capaz de hacer loco al sabio o viceversa, si es posible enamorarse de una mujer por su fama, si es mayor la dificultad en conquistar o en mantener el favor de la amada, y otras cuestiones parecidas<sup>22</sup>.

Podemos pensar razonablemente que Cervantes asume los tópicos de la teoría del amor, en cierta medida, de forma distanciada e irónica. Parece claramente irónica la referencia que se incluye en el Prólogo del *Quijote* a León Hebreo, presentando sus célebres diálogos como una especie de repertorio convencional sobre el tema: « Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas »<sup>23</sup>. Y no es menos irónica la alusión que aparece en el *Persiles* a la discusión que, en los días en los que la comitiva de los peregrinos pasa por Milán, se lleva a cabo en la « Academia de los Entronados » de esta ciudad sobre la cuestión « si podía haber amor sin celos »<sup>24</sup>, que refleja los debates académicos de la época y que da lugar a un inicio de discusión al respecto también entre algunos de los miembros de la propia comitiva.

La presencia de una dimensión irónica del *Persiles* halla una confirmación en el hecho de que también en esta novela — como ha puesto de relieve recientemente Amy R. Williamsen<sup>25</sup> — se puede advertir la pluralidad de narradores y de planos del relato, la riqueza de elementos meta-narrativos, la distanciación y el control de la narración que la crítica ya ha puesto en evidencia abundantemente en el *Quijote*<sup>26</sup>.

more aveva ormai esaurito la sua funzione storica, era diventata materia per vuote esercitazioni, tanto più che ormai doveva fare i conti con la fede e non poteva permettersi le aperture e gli slanci che rendono tanto suggestivi il Comento ficiniano [al *Simposio* platonico] e i *Dialoghi* di Leone Ebreo».

<sup>21</sup> Tateo, *op. cit.*, pp. 94 y sig.

<sup>22</sup> Pozzi, *op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L.A. Murillo, Madrid, Castalia, I, p. 56.

<sup>24</sup> *Persiles*, III, 19, p. 401.

<sup>25</sup> Vid. A.R. Williamsen, « Comic Subversion: Humor and Irony in the 'Persiles' », en *Neophilologus*, 72, 1988, pp. 218-226; « Beyond Romance: Metafiction in 'Persiles' », en *Cervantes*, 10, 1990, pp. 109-120. Sobre la presencia de la ironía en *La Galatea*, donde la crítica tradicional no la había señalado, vid. V. Cabrera, « La ironía cervantina en la 'Galatea' », en *Hispania*, 74, marzo 1991, pp. 8-14.

<sup>26</sup> Cfr. en particular, R. el Saffar, *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977.

y que son el fundamento de la imitación irónica de un lenguaje literario.

El hecho de que Cervantes use el lenguaje del amor platónico con conciencia crítica y según una dimensión irónica no significa, no obstante, que a lo largo de la narración no terminen por emerger desde lo más profundo rasgos y dinámicas personales, cuyos indicios resultan particularmente suculentos para la crítica psicoanalítica. La elección y la modalidad de empleo que hace Cervantes de la erótica platonizante pueden ser consideradas en modo análogo a lo que vale para los lenguajes de la literatura pastoril y caballeresca, notoriamente imitados por Cervantes. Se trata de ver si existe alguna dinámica o tendencia profunda que le guíe o condicione al seleccionar, asumir y reelaborar personalmente los lenguajes y los materiales literarios.

Según la hipótesis de Louis Combet — autor del vasto estudio *Cervantès ou les incertitudes du désir*, del 1980 —, la actitud de fondo o psicoestructura que guía la elaboración de lo imaginario de Cervantes puede ser definida como masoquista. En este caso, *masoquismo* — explica Combet — no tiene que ser entendido en su significado más divulgado de placer obtenido como consecuencia de sufrimientos físicos (*masoquismo material*). Se trata más bien de un síndrome en el que el hombre aparece psíquicamente desvirilizado, en actitudes de autocastigo o autohumillación (*masoquismo moral o social*). A la desvirilización masoquista se pueden añadir manifestaciones de intersexualidad (intercambio de características y de papeles respecto a la usual polarización masculino-femenino), efebismo, travestismo, fetichismo, homosexualidad más o menos latente: elementos todos ellos que, según Combet, tienen una presencia considerable en las obras cervantinas.

Una actitud masoquista análoga se hallaba ya en el « pastor » de la tradición arcádica, quien escapaba del eros, llamémoslo normal, refugiándose en la soledad agreste a llorar su propio amor infeliz. Análogamente, los protagonistas de los libros de caballerías se refugiaban en la vida errante y en el ejercicio de las armas, en medio de las privaciones y sufrimientos de todo tipo, dedicando todas esas penalidades a una hermosa dama lejana y desdeñosa. Añadiría que se podría encontrar algo parecido también en textos sobre el amor platónico como los *Dialoghi* de León Hebreo, donde el amante se halla en una evidente posición de sumisión, de la que llega a exigir, como es típico del masoquista, una especie de sanción legal: « yo soy el amante y tú la amada; tú debes darme la ley y yo debo cumplirla »<sup>27</sup>, dice en un determinado momento Filón. El que se lamenta a menudo de los tormentos que le causa la escasa correspondencia de la amada no puede engañarnos sobre el hecho de que con probabilidad es precisamente esta situación de sufrimiento la que él busca. La propia amada, por otra parte, casi al final de los diálogos, le dice con un candor sospechoso: « Pero yo

<sup>27</sup> L. Hebreo, *Diálogos...*, cit., p. 226.

creía, Filón, que el fin para el cual nació el amor era alguna vez el afligir y atormentar a los amantes que aman afectuosamente a sus amadas»<sup>28</sup>.

También para el amante cervantino, observa Combet, «lo importante no es el amor en sí mismo, sino la posibilidad de dolor que le procura: el amor como ascesis»<sup>29</sup>. En las novelas de Cervantes esta actitud se encuentra no sólo en los protagonistas de la intriga principal, sino también en bastantes personajes de los episodios intercalados, quienes repiten más o menos los mismos temas de fondo. Son abundantes en Cervantes personalidades femeninas muy fuertes, que ceden poco a las lisonjas amorosas, poco sumisas, capaces de iniciativas decididas, violentas y, tal vez, con reivindicaciones libertarias, como la de Marcela del *Quijote* (I, 14) y de la «cruel Gelasia» de *La Galatea* (libro IV). Según Combet, la valoración de la mujer que se encuentra en casos como éstos y que puede parecer casi «feminista», en particular contraste con las costumbres predominantes en aquella época, puede asimismo encontrarse en ocasiones — como ya han evidenciado bastantes estudiosos — también en otros autores de la narrativa o del teatro del Siglo de Oro<sup>30</sup>, aunque jamás en un contexto tan amplio y coherente como el de Cervantes. Este dato revelaría la presencia en él de una psicoestructura caracterizada por un intercambio en la polaridad masculino-femenino, que tendería a valorar la energía y la inteligencia de la mujer en comparación con el compañero masculino<sup>31</sup>.

Las mujeres descritas por Cervantes parece que corresponden a menudo a la figura femenina virilizada, dominadora, quizá psíquicamente castradora, que Gilles Deleuze (autor de una *Présentation de Sacher-Masoch*, 1967, que Combet ha tenido muy presente) sintetiza en la «trinidad masoquista» de la mujer «fría-materna-severa» o, equivalentemente, «glacial-sentimental-cruel». No obstante, no hay que confundir a esta mujer con una sádica, porque el masoquismo — siempre según Deleuze — representa un síndrome autónomo y no una pura inversión o complementariedad respecto al sadismo. Tampoco se puede decir que el masoquista, dejándose atormentar por este tipo de mujer, exprese un deseo de autoaniquilación, como en alguna ocasión se ha teorizado; más bien — según Deleuze — quiere inconscientemente castigar en sí mismo, e incluso borrar, al padre, la imagen paterna negativa que discierne en sí mismo, aspirando, en cambio, en

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>29</sup> Traduzco de L. Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psycho-structurale de l'Oeuvre de Cervantès*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 137.

<sup>30</sup> *Vid.*, por ejemplo, Aa.Vv., *La mujer en el teatro y la novela del Siglo XVII*, Institut d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

<sup>31</sup> Combet, *op. cit.*, pp. 63 y sig.; cfr. la p. 149: en Cervantes, el tema de la mujer «fálica», en vez de aparecer de forma discontinua, se revela «en unión orgánica con el tema simétrico del hombre desvirilizado».

un cierto sentido, a un nuevo nacimiento sólo de la mujer, como testimoniaria el tema casi obsesivo en Cervantes del cambio de nombre<sup>32</sup>.

Por lo que respecta a la negación del padre, es interesante el hecho de que el remoto mundo «septentrional» del que parten los dos enamorados está caracterizado por la ausencia de la figura paterna. En los tronos de las dos islas de las que ambos provienen aparecen sólo las respectivas reinas. Además, al hermano mayor de Persiles, evidente sustituto de la figura del padre, se sobrepone el menor, preferido por la madre. Habiéndose enamorado de la joven destinada a su hermano — según la dinámica notoriamente puesta en evidencia por René Girard, según la cual el deseo se enciende por mediación del deseo de otro<sup>33</sup> — Persiles es ayudado por su madre, que organiza su fuga con Sigismunda y prepara el triunfo de su hijo sometido, en quien queda cancelada la imagen paterna.

En el *Persiles*, por tanto, Combet identifica las manifestaciones de un «deseo severamente censurado». Bajo el signo de los comportamientos simbólicos más oscuros — es decir, el parricidio, a través del rebajamiento del hermano mayor, y el incesto — se sitúan de inmediato los trabajos de Periandro y Auristela, los dos amantes «ejemplares». También la virtuosa Auristela está «manchada con la culpa original que preludia sus amores, en la medida en que se presta demasiado complacientemente a la injusta maniobra urdida por Eustoquia contra su primogénito»<sup>34</sup>.

Además: «¿Cómo no ver en Auristela — la fría, materna (fraterna) y severa Auristela — la perfecta encarnación de la trinidad masoquista?». En efecto, una constante de su comportamiento es la negación de cualquier tipo de sensualidad, motivada con la preocupación de defender la propia virginidad<sup>35</sup>. A veces sus conversaciones con Periandro sobre el argumento parecen sospechosas y un tanto ridículas, como cuando (cap. III, 4) al atraer la atención del «hermano» sobre este punto, parece, en realidad, querer provocarlo, despertando en él un deseo precisamente con la finalidad de rechazar su satisfacción. En su comportamiento de hermana mayor, equivalente a uno materno, revela, por lo tanto, la frialdad y severidad de la mujer castradora.

Quisiera detenerme un momento en la ausencia de la figura paterna en las míticas islas del Septentrion de donde provienen los dos protagonistas. En primer lugar, se dice de la reina Eustoquia que es ella quien reina en Tile, aunque después se descubre que tenía un marido. Efectivamente, leemos que la muerte del marido había ocurrido «no ha muchos meses»<sup>36</sup> en el momento en que — al final del relato y,

<sup>32</sup> Combet, *op. cit.*, pp. 259-262, 550 y sig.

<sup>33</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

<sup>34</sup> Combet, *op. cit.*, p. 66.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 177; cfr. P, I, 2; II, 4; III, 13; IV, 1; etc.

<sup>36</sup> *Persiles*, IV, 2, p. 465.

por tanto, en realidad aproximadamente un par de años después de la marcha de los dos jóvenes — es narrada por el ayo de Persiles, quien llega desde el norte en su búsqueda. Además, también la madre de Sigismunda aparece presentada como la reina de su propia isla, la Frislandia, sin nombrar al marido, si bien, en un determinado momento, la joven recomienda a Persiles: «mires por mi honra, que desde el punto que salí del poder de *mi padre* y del de tu madre, la deposité en tus manos»<sup>37</sup>, aludiendo fugazmente de esta manera a la existencia de un padre del que, sin embargo, en ningún momento se dice que reine<sup>38</sup>. También detrás de este otro descuido cervantino, Combet lee el eclipse del padre y la «importancia concedida a la marca femenina y matriarcal que preside la génesis y la estructura del *Persiles*», libro en el que domina la figura de la mujer severa-materna-glacial, que se encuentra en la reina Eusebia y en su hija Sigismunda<sup>39</sup>.

Quisiera llamar la atención también sobre el fragmento final de la novela, donde, en la esquemática descripción del regreso de los dos protagonistas a su patria y de su feliz vida posterior, el sujeto gramatical es Sigismunda, aunque se añade que vivió feliz «en compañía de su esposo»; de manera que da la impresión de que también en este caso reine la mujer. Leamos el fragmento final, advirtiendo el rápido cambio de sujeto, casi forzado desde el punto de vista gramatical, bajo un impulso psicológico interior:

Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Costanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado. Y habiendo besado los pies al Pontífice, [Sigismunda, sujeto implícito] sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz prosperidad.<sup>40</sup>

No quiero aventurarme más allá para identificar en los míticos reinos nórdicos del *Persiles* una especie de sociedad matriarcal. Por otra parte, podemos advertir que — dejando de lado incluso el eventual carácter masoquista de su negación del padre — hay una convergencia de representantes de la crítica, psicoanalítica o no, al observar en Cervantes una actitud marcadamente contracorriente respecto a la posición de la mujer en su época. Ruth El Saffar sostiene que el elemento más significativo en las obras de Cervantes es el modo en que los personajes masculinos ven a la mujer. La consecución de equilibrio y armonía en la relación entre los dos sexos se daría, en fin, en el *Persiles*

<sup>37</sup> *Ibid.*, III, 4, p. 296.

<sup>38</sup> *Ibid.*, IV, 12, p. 466, donde se dice que «Eusebia, reina de Frislandia, tenía dos hijas» y que «envió a Tile en poder de Eustoquia» la primera, es decir, Sigismunda, etc., sin que jamás aparezca la figura del rey.

<sup>39</sup> Combet, *op. cit.*, p. 258.

<sup>40</sup> *Persiles*, IV, 14, p. 475, la cursiva es mía.

que concluye con el matrimonio de los protagonistas, la revelación de su identidad y su subida al trono<sup>41</sup>. En su explicación al respecto, El Saffar remite también al psicoanálisis de Jung y a los temas exotéricos de la alquimia, que en la unión de una simbólica pareja real veía la reconciliación de los principios opuestos de la realidad<sup>42</sup>.

El reconocimiento de la identidad femenina por parte de Cervantes, se podría insertar, además<sup>43</sup>, en una tendencia más general en su obra — incluso en una época de regreso al orden, de revancha del conservadurismo y del contrarreformismo, que colocaba con mayor firmeza, por lo tanto, a la sociedad bajo el Nombre del Padre, de la autoridad y de las jerarquías — como reivindicación de las figuras «marginales» de esta misma sociedad: gitanos, moros, hebreos y toda la gente de *sangre no limpia* y de dudosa fe, pero sobre todo de la mujer, por su valor de símbolo «libidinal», que debía quedar sujeta al dominio de la racionalidad y de la autoridad.

Diana de Armas Wilson, en su reciente libro sobre las alegorías del amor en el *Persiles*<sup>44</sup>, concentra su atención en la psicogénesis de la diferenciación de los sexos en relación con la concepción de la mujer, del amor y del matrimonio en la época de Cervantes. Subraya el modo en el que describe las costumbres de las poblaciones bárbaras formadas sólo por hombres en los primeros seis capítulos de la novela — donde la mujer es considerada como objeto mercantil o como medio para la procreación — en contraposición a la historia amorosa de los protagonistas o de personajes de las acciones secundarias, donde, en cambio, son las mujeres las que llevan a cabo sus propias decisiones.

El predominio masculino que impone la ley del padre y concibe la mujer como posesión, en la novela cervantina se refleja, de cualquier manera, no sólo en sociedades del extremo norte «barbaro», sino también en el sur. El deseo prevaricador del hombre puede manifestarse, dependiendo de las situaciones, en la costumbre del *ius primae noctis*, en las violaciones, en las imposiciones de matrimonios, casos todos ellos en los que no se respeta la voluntad de la mujer. Muy diverso aparece en cambio el modo de ver el amor por parte de Persi-

<sup>41</sup> R. El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, 1984. Para la discusión motivada por el libro de El Saffar, *vid.* los artículos de la misma estudiosa y de C. Bandera en «Cervantes. Bull. of the Cerv. Soc. of America», I, 1-2, 1981, pp. 83-110, además del artículo de D. Andrist, en la misma revista, III, 2, 1983, pp. 149-159.

<sup>42</sup> La dimensión simbólica exotérica, por lo demás, según algunos críticos se hallaba presente ya en la novela erótica griega, donde bajo los protagonistas, que a través de mil peripecias tienden a su reunión, se esconden Espíritu y Materia, Amor y Psique o quizá también, a lo lejos, Isis y Osiris.

<sup>43</sup> R. El Saffar, *Voces marginales y la visión del ser cervantino*, «Anthropos», 98/99, 1989, pp. 59-62.

<sup>44</sup> D. de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes's 'Persiles and Sigismunda'*, New Jersey, Princeton U. P., 1991.

les y Sigismunda o de esos personajes secundarios (Transila, Feliciano de la Voz, Ambrosia Agustina, Isabela Castrucha...) que tienen una concepción paritaria del amor. Según Wilson, Cervantes expresa esta concepción relacionándose en particular modo con el tópico hermético, revitalizado por el platonismo renacentista, del *andrógino*, según el cual los dos sexos nacieron de un único ser hermafrodita dividido más tarde por un castigo divino, lo que llevó a cada una de las dos mitades a buscar incansablemente a la otra. Esta imagen mítica aflora cuando el amante llama a la amada «mitad de mi alma», como hace Persiles (pero también Arnaldo) con respecto a Auristela o el marido de Ambrosia Agustina con su mujer<sup>45</sup>, o cuando Auristela, en el momento en que Andrea Marulo e Isabela Castrucha se dan la mano para el matrimonio, dice que «para en uno son»<sup>46</sup>.

En definitiva, podemos afirmar que es precisamente el irrefrenable deseo que empuja a la unión amorosa el verdadero protagonista de esta novela, en la que tanto el marco dorado de la estilizadísima historia principal de Persiles y Sigismunda, como las narraciones intercaladas, a menudo más vivaces y realistas, tienen en realidad la función de una ejemplificación enormemente variada y atormentada de los infinitos casos de amor.

entender el fenómeno de la creación connotativa en el ámbito del verbo. Eso porque la imagen metafórica no crea sentido en lo íntimo de la palabra, sino en el verso en que ella se halla insertada. Pues la imagen metafórica no existe en sí misma, en la palabra, existe en lo interior de la interpretación, es decir de la interpretación metafórica, que supone la interpretación literal y que consiste en transformar una con-

PATRIZIA MICOZZI

#### IMÁGENES METAFÓRICAS EN LA CANCIÓN A LA VIRGEN DE GUADALUPE

De poder revelar nuestro campo de conocimientos, nos lleva a otra visión de la realidad, distinta y que no se reduce a la visión ordinaria su poder. El poder de los conocimientos, nos lleva a otra visión de la realidad, distinta y que no se reduce a la visión ordinaria. Simbología y divinidad tienen una larga historia común que atestigua el esfuerzo constante del hombre para pasar los límites del pensamiento lógico, que le apartan de lo incognoscible. Sólo más allá del horizonte cotidiano, de la experiencia ordinaria, de la mera relación sujeto-objeto, es posible contemplar y describir la realidad trascendental, causa y al mismo tiempo significación del universo. El lenguaje poético, siendo fundamentalmente lenguaje de manifestación, en ósmosis con el lenguaje religioso<sup>1</sup>, constituye uno de los instrumentos privilegiados de expresión de esa realidad, que asume en la canción de Feliciano a la Virgen (*Persiles*, libro III), la forma de imagen metafórica, entretejida de reminiscencias literarias bíblicas y patrísticas. Según afirma Todorov<sup>2</sup> citando a Moisés Maimónides, Clemente de Alejandría y San Agustín, la imagen metafórica tiene una función externa muy importante, la de abrir la mente a la comprensión de las verdades eternas. En su espacio vital, desaparecen las convenciones lingüísticas, las pertinencias habituales y se descubren nuevas semejanzas. Los componentes racionales se transfiguran y adquieren una dimensión irracional, reveladora del misterio inefable de la existencia humana y de su raíz primigenia. Así la imagen metafórica crea en el texto una nueva estructura de connotación<sup>3</sup>, ocasionando una innovación semántica<sup>4</sup> que hace de la misma imagen algo más que un simple adorno oratorio con implicaciones emocionales. El presupuesto propio de los tratados retóricos de la escuela sofista griega, de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, que la imagen metafórica sólo es un suceso accidental en la denominación, un traslado, un alejamiento del sentido literal de cada palabra, es aquí insuficiente, no nos ayuda a

<sup>1</sup> Sobre el problema de la relación que une el lenguaje poético al lenguaje religioso, v. P. Ricoeur, *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, München, Chr. Kaiser Verlag, 1974.

<sup>2</sup> T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Editions du Seuil, 1978, pp. 107-108.

<sup>3</sup> Imagen metafórica y estructura de connotación son objeto de análisis en C. Bousoño, *El irracionalismo poético*, Madrid, Editorial Gredos, «B.R.H.», 1977.

<sup>4</sup> V. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

<sup>45</sup> Vid. *Persiles*, respectivamente, I, 2, p. 57; I, 4, p. 67; III, 12, p. 364.

<sup>46</sup> *Ibid.*, III, 21, p. 410.



entender el fenómeno de la creación connotativa en el ámbito del verso. Eso porque la imagen metafórica no crea sentido en lo íntimo de la palabra, sino en el verso en que ella se halla insertada. Pues la imagen metafórica no existe en sí misma, en la palabra, existe en lo interior de la interpretación, es decir de la interpretación metafórica, que presupone la interpretación literal y que consiste en transformar una contradicción absurda en una contradicción rica de sentido. En ese proceso de transformación, hay que atribuir un nuevo sentido a la palabra, para dárselo allí donde la interpretación literal lo ha quitado.

De todo esto se deduce que la imagen metafórica, ampliando con su poder revelador nuestro campo de conocimientos, nos lleva a otra visión de la realidad, distinta y que no se reduce a la visión ordinaria que procede del uso corriente de las palabras. Cervantes nos llama a desempeñar un papel muy importante en ese proceso de cambio; nos hace partícipes de su experiencia religiosa<sup>5</sup>, que a diferencia de la de los místicos, no está caracterizada por una presumible y discutible incomunicabilidad. Al contrario, ella, lejos de permanecer obscura, misteriosa e inasible en la conciencia del poeta, se convierte en materia de discurso y en sustancia de poesía, poesía de lo inefable. Cervantes, como Berceo en sus *Loores* o Dante en su *Comedia*, es poeta digno de gran consideración porque logra cantar en sus versos la trascendente infinitud de los seres celestiales. Los miembros que dan vida a la multiforme arquitectura<sup>6</sup> de su texto poético siguen una disposición ascensional que exalta la perfección de la figura mariana. María, la única criatura — puntualiza Cervantes, inspirándose en una máxima del *Liber Ecclesiastici* (24,9) — que existe desde de la creación, fuera de toda categoría espacial y temporal (vv. 1-7), es

... una casa de santísima, y limpia y pura masa<sup>7</sup> (vv. 7-8)  
cuyos

... altos y fortísimos cimientos,  
sobre humildad profunda se fundaron; (vv. 9-10)  
... fábrica regia... (v. 12)

<sup>5</sup> Hablando del cristianismo de Cervantes, A. Castro escribe que «sin Erasmo, Cervantes no habría sido como fue». V. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, S.A., 1972, p. 300 y también A. Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, S.A., 1989.

<sup>6</sup> Una arquitectura en perfecta armonía con el carácter alegórico del *Persiles*, que J.B. Avallé-Arce estudia detenidamente en «La alegoría del *Persiles*», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Dept. de Filología Española, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 838-866; *Persiles and Allegory*, en «Bulletin of the Cervantes Society of America», Spring (1990), pp. 7-16.

<sup>7</sup> Las citas de la canción a la Virgen de Guadalupe se sacan de M. Cervantes Saavedra De, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición, introducción y notas de J.B. Avallé-Arce, Madrid, Editorial Castalia «Clásicos Castalia», 1970, pp. 309-311.

que

debajo de sus pies tiene la luna; (v. 16)

... fábrica bendita (v. 18)

que refulge de virtudes

De fe son los pilares, de esperanza,  
los muros desta fábrica bendita  
ciñe la caridad...  
su recreo se aumenta en su templanza,  
su prudencia, los grados facilita  
del bien que ha de gozar, por la grandeza  
de su mucha justicia y fortaleza; (vv. 17-24)

...alcázar soberano (v. 25)

a quien adornan

profundos pozos, perenales fuentes  
huertos cerrados...  
a la siniestra y diestra mano  
altos cedros, clarísimos espejos; (vv. 26-31)

y en cuyos jardines

El cinamono, el plátano y la rosa  
de Hiericó se halla; (vv. 33-34)

... edificio... (v. 40)

que

todo es luz, todo es gloria, todo es cielo: (v. 39)

De Salomón el templo... (v. 41)

que muestra

... la perfección a Dios posible; (v. 42)

... la luz del sol inaccesible; (v. 46)

la clarísima estrella...; (v. 48)

es la estrella que

Antes que el sol, ... da su lumbré; (v. 49)

... la humildad... puesta en la cumbre; (v. 53)

... aquella  
prudentísima Ester, que el sol más bella; (vv. 55-56)

Niña de Dios, por nuestro bien nacida; (v. 57)

Brinco<sup>8</sup> de Dios, de nuestra muerte vida; (v. 61)

Del claro amanecer del sol sagrado

... la primera aurora: ... del justo

gloria; del pecador, firme esperanza;

de la borrasca antigua, la bonanza; (vv. 69-72)

la «paloma» *ab aeterno* «llamada desde el cielo» (vv. 73-74); la «esposa» que dio «al sacro Verbo limpia carne» (vv. 74-75); el «brazo de Dios» que detuvo

de Abrahán la cuchilla rigurosa,

y para el sacrificio verdadero

nos distes al mansísimo cordero; (vv. 76-80)

la «hermosa planta» (v. 81) que da el fruto

puesto en sazón, por quien el alma espera

cambiar en ropa rozagante<sup>9</sup> el luto

que la gran culpa le vistió primera; (vv. 82-84)

la «universal remediadora» (v. 88); la «Virgen bendita» (v. 94) «de quien exhala el olor de virtud» (v. 93) que

... sirve de requesta<sup>10</sup>

<sup>8</sup> «Brinco significaba "joyel" y en particular "pendiente" o "anillo" también "brazalete". En español existió *vinco* con el matiz específico de "aro que, junto con el engaste (*sortija*) de la piedra preciosa, constituye un anillo"<sup>3</sup>, pero esta palabra se perdió pronto en todas partes excepto en Asturias, donde todavía hay *blincu* "pendiente pequeño para la oreja" (Munthe), "arillo del pendiente" (V.). Dialectalmente en portugués subsiste aún *brinco* en el sentido de "anillo que se pone a los cerdos en el hocico" (Viana do Castelo: R.L. XVII, 80), y hubo antiguamente una variante *vinco*, de la que C. Michaëlis (a quien se debe la etimología de *brinco* "joya": R.L. I, 299-300) señala varios testimonios de los SS. XV-XVII<sup>4</sup>: claro está que *vinco* procede de *vincoo* VINCULUM, mientras que la forma moderna sale de *vincro*, *vinco*<sup>5</sup>. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. I, Berna, Editorial Francke, 1954, p. 520.

<sup>9</sup> «Vocablo aplicado primero sólo a las ropas que arrastran por el suelo ("una figura vestida de una ropa de las que llaman *rozagantes*, hasta los pies" *Quijote* II, XXXV, Cl C. VI, 325; "en atavíos *rozagantes*, para que mejor representasen con aquella pompa la autoridad que daban de presidentes" en el *Alfarache* de Martí, Rivad. III, 389 b), luego a todo traje de lujo [S. XVII, Aut.], finalmente "vistoso, gallardo" aplicado a personas [med. S. XVII, Aut.]: tomado del cat. *rossegant*, participio activo de *rossegar* "arrastrar" (pron. igual que *rossagar* (el catalanismo *rocegar* "arrastrar" se encuentra también en autores cast. del S. XV, Santillana *Canc.* de Castillo, Gómez Manrique, vid. Cuervo, *Obr. Inéd.*, 390, y *D. Hist. s.v. celada*); *rossegar* es voz común al cat. y a la lengua de Oc desde la Edad Media (*roussa* sólo es oc. mod.), de origen incierto, pero como en lo antiguo suele aplicarse a la pena de muerte por arrastre (así ya en las *Vidas de Santos* del S. XIII: AILC, III, 189 f° 5 v°), y esto solía practicarse con caballos de carga, es razonable deriv. de *rōssa* "caballo malo", como ya hice en V Rom. II, 166<sup>7</sup>. *Ibidem*, vol. IV, p. 47.

<sup>10</sup> «Demanda o petición. Covarr. dice que viene del supino *Requisitum* del verbo *Requirere*. Lat. *Requisitio*. CHRON. del R.D. JUAN EL II. Año 17. cap. 262. En este tiempo hubo una gran *requesta* entre Juan Rodríguez de Castañeda... y entre Iñigo de Zúñiga. CAST. Hist. de S. Dom. tom. I Iib. I cap. 50. Estando los santos juntos (Santo Domingo y San Francisco) llegaron a ellos los Frailes con esta *requesta*, rogandoles, que suplicasen a Dios les diese agua clara y buena». *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, ed. facs., tomo III, Madrid, Editorial Gredós, 1984, p. 589.

y apremio, a que se vea en tí muy presto del gran poder de Dios echado el resto<sup>11</sup>. (vv. 94-96)

La imagen de la «casa», de origen antiguo-testamentario (*Liber Psalmorum* 46,5; *Liber Proverbiorum* 9,1), se destaca en los *Octoechos* de Severo de Antioquía; en *In Navitatem Sanctae Mariae Deiparae* de Teodoro Studita, donde la Virgen es «casa de Dios, casa que brilla de divinos resplendores, de la cual no se puede quitar el dintel de la pureza; casa llena de la gloria de Dios, más luminosa en el espíritu que los serafines ardientes»<sup>12</sup>. En *In laudem Sanctae Mariae* de Venancio Fortunato ella es «noble casa del Omnipotente». Ildefonso de Toledo, en el *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*, escribe que María es «casa de Dios, casa de Jesucristo, casa cuyo artífice es el Omnipotente; casa de su creación. Dios, al entrar, no le quitó el pudor y al salir la enriqueció del privilegio de la integridad». Pablo Diácono Varnefrido no se limita a reproducir la imagen de la casa, también comenta, en la *Homilia I de Assumptione*, el paso del *Liber Proverbiorum* de donde está sacada: «Siete columnas sostienen esta casa virginal, porque la venerable Madre de Dios ha sido enriquecida de los siete dones del Espíritu Santo: sabiduría, entendimiento, prudencia, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios».

Entre las muchas virtudes marianas que Cervantes alaba en sus versos, la humildad<sup>13</sup> reviste una importancia particular. Esta virtud, que la Virgen manifiesta en la Anunciación y en el *Magnificat* (*Evangelium secundum Lucam* 1, 38.48), es muy celebrada por los Padres de la Iglesia y los autores cristianos griegos, bizantinos y latinos. San Ambrosio, en la *Expositio in Lucam* define a María «modelo de humildad»; en el *De Institutione Virginis*, afirma que «cuando Dios eligió a María como madre, ella creció mucho más en la humildad». Abundan los elogios en las obras de San Agustín; en el *Conflictus cum Serapione* de Arnobio el joven: «Por la bajeza de la humildad, María era como

<sup>11</sup> «Lo que el jugador tiene en la tabla delante de sí consignado, que no lo puede sacar della. Jugar a resto abierto, vale sin tassa. Echar el resto, poner hombre toda su diligencia y fuerças para hazer algún negocio». S. Covarrubias De, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, I. E, 1943, p. 907.

<sup>12</sup> Las citas de las obras de los Padres de la Iglesia y los autores griegos, bizantinos y latinos, que presento traducidas, se sacan de *Testi mariani del primo millenario*, vols. I, II, III, a cura di G. Gharib, E.M. Toniolo, L. Gambero, G. di Nola, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, 1989, 1990.

<sup>13</sup> La forma iconográfica de la «Virgen de la humildad», nace en Italia en la primera mitad del siglo XIV. «Ad Assisi, per una cappella nella basilica di San Francesco, Simone Martini creò l'espressione iconografica adeguata della "Maria umile", che fece scuola anche al di là delle Alpi. Tipo iconografico: Maria è seduta in terra, più tardi su un prato. Un cuscino purpureo, stelle intorno al suo capo e la falce lunare ai suoi piedi stanno ad indicare la sua futura elevazione»<sup>142</sup>. Questa cosiddetta Umiltà è ripresa nei più vari tipi iconografici mariani. È possibile vedere Maria seduta sulla falce lunare perfino come regina dei cieli<sup>143</sup>. Sul finire del XV secolo, in Italia, la macchia di prato si estende in un giardino recintato da una siepe di rose». V. H. y M. Schmidt, *Il linguaggio delle immagini*, trad. a cura di Uta Brehme e Mario Devena, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, p. 240.

lana óptima y no podía compararse con ninguna de las demás vírgenes que existían bajo el cielo»; en la *Homilia de Annuntiatione Beatae Virginis Mariae* de Beda el Venerable: «La beata Madre de Dios ha sido la primera en enseñarnos el camino de la humildad que lleva a la sublimidad de la patria del cielo»; en *In Assumptionem* de Ambrosio Autperto: «María es humildad verdaderamente beata que ha engengrado a Dios, ha dado la vida a los mortales, ha renovado los cielos, ha purificado el mundo y ha libertado del infierno a las almas de los hombres; es humildad que se ha convertido en puerta del paraíso y escalera del cielo»; en la *Homilia I de Assumptione* de Pablo Diácono Varnefrido: «Por su humildad subió hacia las altas esferas, y por su obediente humildad brilla sin cesar»; en el *De Assumptione Sanctae Mariae Virginis* de Pascasio Radberto: «La primera virtud de María es fundamento y custodia de todas las virtudes: es la humildad, «que está en el puerto seguro de la perseverancia y por eso es divinamente iluminada»; en el *Sermo IV in Nativitatem Beatae Virginis Mariae* de Fulberto de Chartres: «Custodiando la humildad, que hace pobres en el espíritu (*Evangelium secundum Matthaeum* 5,3), María ha vencido la concupiscencia de la mente»; en el *Sermo in Nativitatem Beatae Virginis Mariae* de Pier Damiani: «Esta Virgen, tan única e incomparable, jamás habría llegado a la altura de Dios si no hubiese seguido su humildad».

Está relacionada con la virtud de la humildad, la imagen «apocalíptica» de la «fábrica regia» (v. 12 = María) que «debajo de sus pies tiene la luna» (v. 16), símbolo cósmico de la belleza (*Canticum Canticorum* 6,10) y de la pureza inmaculada de María, victoriosa, por su fe, sobre la furia y la crueldad de la «serpiente antigua» (San Juan, *Apocalypsis* 12,9).

Atestiguan, en la *Sagrada Escritura*, la excelencia de la fe mariana el *Liber Proverbiorum* (31,29) y el *Evangelium secundum Lucam* (1,38.45), que nos guía a la comprensión de su sentido más profundo y verdadero. La fe de María es una fe virginal, una adhesión sincera, inmediata y total a la palabra de Dios; es principio de su maternidad y grandeza. Basilio Magno, en la *Homilia in sanctam Christi generationem*, afirma que ella «proporciona al mundo las cosas divinas». Tertuliano la alaba en el *De carne Christi*, enalteciendo, con palabras conmovedoras, su poder de salvación. Lo mismo hace San Ambrosio en el *De Institutione Virginis*. San Agustín, con el *De Sancta Virginitate*: «María fue beata porque engendró al cuerpo de Cristo y sobre todo porque aceptó la fe en Cristo». Pedro Crisólogo, en sus *Sermones*; León Magno, en las *Homiliae de Nativitate Domini*; Venancio Fortunato en *In laudem Sanctae Mariae*. Ildefonso de Toledo en el *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*: «Gracias a su fe inquebrantable en María brotó el Salvador». Beda el Venerable en sus *Homiliae* y Paulino de Aquileya en sus *Hymni*.

No menos grandes que la fe, son la esperanza, celebrada en el *Liber Ecclesiastici* (24,23), en el *Evangelium secundum Joannem* (2,5) y en muchos textos patrísticos y la caridad de María (*Liber Ecclesia-*

*stici* 24,24; *Evangelium secundum Lucam* 1,56 y 2,7; *Evangelium secundum Joannem* 2,3 y 19,25), que se expresa en el amor inmenso y perfecto por Dios. «La caridad — escribe San Agustín en el *De Sancta Virginitate* — procede en ella de un corazón puro, de una conciencia buena y de una fe sincera». Pablo Diácono Varnefrido, en la *Homilia II de Assumptione*, afirma que «la inestimable fragancia de la caridad adorna con color resplandeciente la entera santidad de la vida de María, preciosa casa de Dios».

La virtud de la templanza, a través de la cual Cervantes elogia la sobriedad y la castidad de María, es motivo de reflexión en las obras de San Agustín, que la considera, basándose en el ejemplo mariano, norma de vida para todas las mujeres (*Liber Ecclesiastici* 31,12), inseparable de las virtudes de la prudencia — «María fue virgen de extraordinaria prudencia» (Simeón Metafrasta, *Vita Mariae*; v. también el *Evangelium secundum Lucam* 2,19) — de la justicia y de la fortaleza, que «la Virgen practicó en su grado más alto» (Máximo el Confesor, *Vita Mariae*).

Las imágenes de la «fábrica regia» (v. 12) y del «alcazar soberano» (v. 25), que simbolizan en el *Antiguo Testamento* y en las *Homiliae* de Modesto de Jerusalén, de Juan Damasceno, de Germán de Constantinopla y de Andrés de Creta, la majestad de María, preludian las de los «huertos cerrados» (v. 26), de los «jardines» (v. 34) de cinamomos, plátanos, rosas de Jericó, cipreses, palmas y cedros, de los «profundos pozos» (v. 26), de las «perenales fuentes» (v. 26) y los «clarísimos espejos» (v. 31). Esas imágenes, sacadas del *Canticum Canticorum* y de los libros sapienciales (*Liber Sapientiae* y *Liber Ecclesiastici*) y valorizadas por una gran plasticidad figurativa<sup>14</sup>, son metáforas de la naturaleza, de la virginidad y de las virtudes de María<sup>15</sup>. Ellas inspiran muchas representaciones iconográficas y crean amplios espacios interpretativos en los textos patrísticos. Esiquio de Jerusalén, al analizar la metáfora del «hortus conclusus» en la *Homilia II de Sancta Maria Deipara*, afirma: «Huerto cerrado te llamó... en el *Canticum* el Esposo que de ti procedió. «Huerto cerrado», porque nunca te tocó la hoz de la corrupción y sin embargo brotó en ti, para todo el género humano, la flor de la raíz de Isai, que el único, puro e inmaculado Espíritu cultivó dentro de ti». Comentarios parecidos se leen también en el *De ortu et obitu Patrum* de Isidoro de Sevilla; en el *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles* de Ildefonso de Toledo y en las *Laudes Virginitatis* de Adelmo de Malmesbury. «María — escribe Pascasio Radberto en el *De Assumptione Sanctae Mariae Virginis* — brilló en una manera muy particular, como las plantas de rosas en Jericó (*Liber Ecclesiastici* 24,14) y su pureza virginal resplandeció de una luz más

<sup>14</sup> Estudia este asunto K.L. Selig en *Persiles y Sigismunda: notes on pictures, portraits and portaiture*, «Hispanic Review», n. XLI «Special issue» (1973), pp. 305-312.

<sup>15</sup> «Huertos cerrados» y «clarísimos espejos» = pureza y virginidad eterna de María; jardines ricos de árboles y flores, «profundos pozos» y «perenales fuentes» = plenitud de la gracia de María.

aún luminosa». Ella, en *In laudem Sanctae Mariae* de Venancio Fortunato, es espejo celestial del Omnipotente, de quien transmite el radioso resplandor de su aspecto. Es la «luminosa» (Romano el Melodus, *Hymnus I de Annuntiatione*) que ilumina las tinieblas del pecado, porque — explica el Seudo-Gregorio Taumaturgo en la *Homilia II de Annuntiatione* — María significa «luz». Es la «gloria» (v. 39) de todo el universo (Juan Damasceno, *Parakletiké*); es «el cielo luminoso que contiene en sí al Dios que los cielos no pueden contener» (Seudo-Epifanio, *Homilia in laudem Sanctae Mariae Deiparae*).

Con la imagen del espléndido templo<sup>16</sup> de Salomón (vv. 41-44), descrito puntualmente en el *Liber III Regum* (6,1.38; 7,13.51), Cervantes celebra la sublime perfección y la pureza inmaculada de María, así como ya lo habían hecho los Padres de la Iglesia. «Salomón — escribe Jorge de Nicomedia en los *Menea II* — viendo en María el habitáculo de Dios, le abrió la puerta del Rey, a ella misma, que es fuente viva, cerrada, de donde corre, para nosotros un agua limpia». Los singulares privilegios que distinguen a ese «templo divino» (Juan Damasceno, *Menea*) de toda criatura terrenal y celestial brillan de luz indefectible — luz de salvación y regeneración — en las metáforas cósmicas. La «clarísima estrella» (v. 48) de los versos cervantinos, la estrella que «antes que el sol/ ... hoy da su lumbre» (v. 49) ahondan sus raíces en una antigua tradición literaria que alcanza su apogeo en las composiciones y colecciones de himnos. María es «estrella del mar que... con la gracia de su privilegio especial ha brillado, como astro de extraordinaria belleza, entre las olas de un mundo en ruina» (Beda el Venerable, *Homilia de Annuntiatione Beatae Virginis Mariae*; es «estrella a través de la cual el sol de justicia ha brillado en el mundo» (Pier Damiani, *Sermo in Nativitatem Beatae Virginis Mariae*). «Su nombre — explica Fulberto de Chartres en el *Sermo IV in Nativitatem Beatae Virginis Mariae* — significa «estrella del mar». Quienes adoran a Cristo, remando entre las olas de este mundo, tienen que dirigir su mirada a esa estrella del mar... que está muy cerca de Dios, polo supremo del universo». A la explicación de Fulberto de Chartres, el anónimo autor de los *Akathistos* añade: «María es estrella que precede al Sol» (*Horologion* 887-900), desde siempre elegida y predestinada para ser madre del Hombre-Dios o, según proclama Cirilo alejandrino durante la homilía contra Nestorio<sup>17</sup> pronunciada en Efeso, «madre del gozo del universo».

La majestad «cósmica» de la Virgen se manifiesta también en la imagen de la «primera aurora» (v. 70) — «La aurora de un día sin noche» en la *Vita Mariae* de Máximo el Confesor — cuya belleza, superior a la del astro solar (*Canticum Canticorum* 6,10; *Liber Sapientiae*

<sup>16</sup> En general, la imagen metafórica del templo es muy frecuente en las obras de los Padres de la Iglesia, que consideran el regazo de la Virgen «templo del Verbo».

<sup>17</sup> *Homilia IV adversus Nestorium*.

7,29), suscita en Cervantes un sentimiento de estupefacta admiración. A esa belleza indecible y sin par, los Padres de la Iglesia y los primeros autores cristianos no le ahorran alabanzas: «Ante su belleza aun el cielo deja el sitio que ocupa; el sol se aparta; la luna olvida su resplandor; el lucero del alba y las demás estrellas esconden su luz y no se atreven a aparecer» (Pedro obispo de Argo, *Sermo in Presentationem*). «Bella más que las joyas, tú ofuscas el resplandor del sol, reluciendo, alta, sobre los soles y los astros» (Venancio Fortunato, *In laudem Sanctae Mariae*).

Procede del *Canticum Canticorum* la imagen de la «esposa/ que al sacro Verbo limpia carne» (vv. 74-75) ha dado y exhala «el olor de virtud» (v. 93). Si el evangelista Mateo identifica a la esposa con la comunidad cristiana, San Juan (*Apocalypsis*, 21,1.27) y Orígenes con la *Ecclesia*, San Ambrosio no duda en reconocer en ella a María, siendo la Virgen la más digna representante de la *Ecclesia* y por consiguiente la verdadera «esposa» de Cristo. Con el obispo de Milán están de acuerdo, entre otros, el Seudo-Epifanio, Germán de Constantinopla, Juan Damasceno, Focio, Pedro Crisólogo, Venancio Fortunato, Adelmo de Malmesbury y Pablo Diácono Varnefrido. María constituye el *typus* de la Iglesia y todo lo que se opina de ésta puede aplicarse a la Virgen como madre y esposa de Cristo. Esposa que exhala «el perfume de los aromas espirituales» (Andrés de Creta, *Homilia III*); «el aroma de las virtudes» (Teodoro Studita, *In Nativitatem Dominae nostrae Deiparae*); «el perfume del rey del universo» (José el *hymnographus*, *Horologion*).

La paloma (v. 73), conocida en la literatura pre-cristiana como atributo de las diosas del amor<sup>18</sup>, es una metáfora, en el *Canticum Canticorum* (5,2), de la esposa de Salomón. En el *Evangelium secundum Matthaeum* (10,16) ella simboliza la mansedumbre, la inocencia, la devoción y especialmente la manifestación del Espíritu Santo (3,16). Su color blanco refleja la luminosidad intacta de Dios y la pureza de María (*Evangelium secundum Lucam*, 1.35), «paloma inmaculada» (Cirilo alejandrino, *Homilia XI*); «paloma pura» (Seudo-Epifanio, *Homilia in laudem Sanctae Mariae Deiparae*); «paloma que ha engendrado al Verbo» (José el *hymnographus*, *Horologion*). La metáfora de la paloma nos recuerda también un paso, muy delicado, del intenso *Protevangelion* del apóstol Santiago donde se ubica la figura de la Virgen, que había sido criada<sup>19</sup> en el templo como una paloma y recibía el manjar de la mano de un ángel (VIII, 1).

La obra de intercesión que María ha cumplido a favor del género humano adquiere en la segunda parte del texto poético un gran resalto. Cervantes no olvida que la Virgen, indisolublemente unida a su Hijo, ha cooperado por medio de la obediencia, de la fe, de la esperanza y

<sup>18</sup> Astarte, Ishtar, Ashera'h y Afrodita.

<sup>19</sup> Pero el verbo *γεννησθαι* quiere decir también «considerar».

de la fervorosa caridad para la restauración de la vida sobrenatural de las almas. «María — escribe Teodoro Studita en *In Nativitatem Dominae nostrae Deiparae* — ha remediado a los males de Eva y de la humanidad. La hija (María) se ha convertido en el remedio para la madre (Eva); en el producto nuevo de la divina creación; en la santísima primicia del género humano; en la raíz de la rama que salió de la boca de Dios; en la alegría del primer genitor». Ella es «el árbol del fruto inmortal que redime» (Máximo el Confesor, *Vita Mariae*); «la esperanza suprema de los desesperados»; «la inmaculada que ha salvado el mundo del cataclismo del pecado» (Pablo de Amorío, *Parakletiké*); «el puerto de salvación ... para los que nadamos en el océano de la vida» (Juan Damasceno, *Euchologion*). Los Padres de la Iglesia reconocen en María una criatura «nueva», plasmada por el Espíritu Santo; una criatura que, abrazando con toda su alma la voluntad de Dios y consagrándose totalmente a la Persona y a la misión de su Hijo, ha desatado el nudo de la desobediencia y el vínculo de la culpa de Eva, llegando a ser causa de vida, como afirma Cervantes en sus versos. «La sencillez de la paloma — escribe Ireneo de Lyon en *Adversus Haereses* — ha vencido la astucia de la serpiente, libertando a la naturaleza humana, precipitada en la miseria del pecado, de la corrupción y de la muerte».

El mensaje de devoción que Cervantes eleva a la Virgen y que es un lugar de encuentro ideal en el que confluyen experiencias poéticas florecidas en sitios y tiempos diferentes, revela una serena transparencia de formas, colores y tonos que nos acerca sensiblemente al misterio del Ser. En este mensaje, se compenetran dos espacios inconciliables, el de la realidad terrenal y el de la trascendental, de la carne y del espíritu, de la vida y de la muerte, hasta llegar a una síntesis definitiva que compendia el gran evento del Cristo crucificado, muerto y resucitado, poniéndose como piedra de toque ante las filosofías de un mundo que considera cada vez más improbable la autosuficiencia de su cultura. Los contemporáneos de Cervantes se dan cuenta de que la existencia ya no puede ser gobernada solamente con las medidas y los medios equilibrados de la razón aristotélica. Ella es más compleja, ambigua e inestable, quebrantada en una miríada de elementos y fuerzas que se substraen al dominio de la razón, originando sentimientos de frustración, de pesimismo, de engaño y de escepticismo. Es emblemático, en este sentido, el pensamiento de Montaigne. Así, sufre un cambio repentino la visión, típicamente renacentista, del hombre colocado en el centro del universo, en relación armónica con una naturaleza pensada y estructurada para satisfacer sus exigencias vitales. El sistema copernicano, los estudios de Galileo y la primacía del método experimental-inductivo dilatan los límites del universo, donde Dios vuelve a ser una presencia constante e imprensindible. En ese universo, el hombre, abandonadas sus certidumbres, vaga ansiosamente tendido hacia un nuevo equilibrio, consciente del carácter falaz

y efímero de las apariencias de lo real y de la relatividad de las relaciones que unen entre sí los objetos y los hombres. Ya Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino y Giordano Bruno, revalorizando el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius* de Hermes Trismegisto y recobrando las prácticas mágicas más antiguas<sup>20</sup>, habían contribuido a subvertir el mito clasicista de un mundo perfecto y ejemplar y a afirmar la exigencia de alcanzar las altas esferas de lo divino. El acto de conocimiento — empleando términos específicos del sistema filosófico-teológico tomista — sin el acto de fe, impide al hombre el goce de la suprema armonía universal, de aquel «amor» cosmogónico que — según afirma Jung<sup>21</sup> — él anhela poseer para penetrar en la secreta e incommensurable amplitud de la realidad trascendental.

La poesía de Cervantes a la Virgen, muy distante de la circularidad inmanente que obliga y encierra al poeta en el dominio del subjetivismo humanístico y del mero ejercicio lírico formal, logra conciliar el acto de conocimiento con el acto de fe, haciéndose expresión finita e infinita de la Belleza creada, que, como esencia efusa de su más honda intimidad, envuelve todo verso; lo anima en un fulgor de notas melódicas; lo redime del peso de la carnalidad y lo reviste de gracia y de encanto dignificantes. Cervantes sabe que su poesía, fuera de tal Belleza<sup>22</sup>, quedaría enredada en las tinieblas de la «ceguera», al igual que los fantasmas de Platón (*Symposion*) en la oscura cueva, donde el sol nunca llega. Ella, durante el proceso creativo, sólo podría coger

<sup>20</sup> Ellos distinguen una magia natural de una magia demoníaca, que coincide con las de los modernos. V. F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. di R. Pechioli, Roma-Bari, Gius. Laterza e figli S.p.a. «B.U.L.», 1989<sup>2</sup>.

<sup>21</sup> V. C.G. Jung, *Psicología e Religione*, traducción de Elena Schanzer e Luigi Aurigemma, Torino, Boringhieri Editore, 1981.

<sup>22</sup> La Belleza es también personificación visul de la poesía. V. A. Porqueras Mayo, «Cervantes y la teoría poética», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares 6-9 de noviembre de 1989), Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, pp. 83-98. Sobre la poesía de Cervantes son fundamentales los siguientes estudios: J.M. Bleuca, «La poesía lírica de Cervantes», *Homenaje a Cervantes*, en «Cuadernos de Insula», I (1948), pp. 151-187 (publicado bajo el pseudónimo José M. Claube), reeditado en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, «B.A.E.», 1970, pp. 161-195; R. Rojas, *Cervantes, poeta lírico. Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta épico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948; G. Diego, *Cervantes y la poesía*, en «Revista de Filología Española», XXXII (1948), pp. 213-236, reeditado en *Crítica y Poesía*, Madrid, Editorial Júcar, 1984, pp. 73-98 y en *Miguel de Cervantes y los escritores del '27*, *Suplementos Anthropos*, Monografías Temáticas, 16, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pp. 88-96; L. Cernuda, «Cervantes poeta», en *Poesía y Literatura*, II, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, pp. 246-256, reeditado en *Miguel de Cervantes y los escritores del '27*, ed. cit., pp. 77-80; E.L. Rivers, «Viaje del Parnaso y poesías sueltas», en J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley eds., *Suma Cervantina*, London, Tamesis Books Limited, 1973, pp. 119-146; F. Ayala, «El túmulo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, pp. 185-200; V. Gaos, «Cervantes poeta», en *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Editorial Planeta, 1979, pp. 159-179; F. Yndurain, *La poesía de Cervantes: Aproximaciones*, en «Edad de Oro», IV (1985), pp. 165-177; P. Ruiz Pérez, *El manierismo en la poesía de Cervantes*, en «Edad de Oro», ed. cit., pp. 165-177.

unos fragmentos, unas pocas gotas de eternidad, siempre oscilantes entre las intuiciones y los deseos de la conciencia humana en la contemplación estática del universo, en la difícil solución de la trágica lucha entre el bien y el mal y de su catarsis final en una justicia superior. La participación poética necesita un ideal sensible a la inteligencia y al corazón, que, lejos de ser un sentimiento demasiado terrenal para aplacar las aspiraciones a lo eterno, o una abstracción demasiado metafísica para acudir a las instancias humanas en su tensión hacia la realidad trascendental, libre la poesía de su insuficiencia, comunicándole perfección moral y religiosa. San Agustín conocía muy bien las miserias y las angustias de la belleza exterior y material y por eso escribe en las *Confesiones* (I, 10 c. 34) que la verdadera Belleza, la que entra en el alma del poeta, procede de aquella Belleza absoluta e incorruptible<sup>23</sup> por la que el hombre gime y suspira, en espera de su misericordia liberadora. La Virgen, imagen física de esa misericordia, se inserta en el designio divino de salvación y de amor. En su ser, Dios ha determinado la forma de las bellezas diseminadas en la creación, para que ella sea, entre las seducciones de la materia y los atractivos del espíritu, el misterio de la salvación y el de la perdición, paraíso terrenal de la Belleza; camino de luz que santifica, haciendo resplandecer hasta las cosas más vulgares; que une lo visible a lo invisible; que vivifica, inspira e infunde virtud natural y gracia sobrenatural. Pues, la poesía de Cervantes no nace de ficciones fantásticas e ilusorias; de una perfección que vive en el arte y por el arte y que cualquier contaminación puede ofuscar; nace, en cambio, del sentimiento de una realidad que abarca el enigma de la vida en el universo y los acontecimientos individuales y sociales de la historia. Cervantes realiza un retrato luminoso de la personalidad de María. La considera obra maestra del Espíritu Santo<sup>24</sup>, que ha actuado en ella para purificarla y prepararla a la función de madre del Redentor; Plenitud arraigada en un bien que es principio creador y salvador; Santidad absoluta — del cuerpo virginal y del alma —, superior a la creada, a la humana y a la angelical; Excelencia alcanzada a través de la elevación ascética, de la contemplación, de la obediencia a la Palabra divina, de la docilidad a Dios y del amor por el prójimo; Pureza sublime que, con el ejemplo de su condición privilegiada y por la mediación de su maternidad,

<sup>23</sup> A. Egido hablando de la belleza de Auristela, afirma: «Esa belleza se entiende como reflejo de la bondad divina, algo espiritual que se configura como esplendor de la cara de Dios». «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. cit., p. 213. En el siglo XVI, la belleza es la forma visible de una armonía interior ética e intelectual, del ideal de la *Kalokagathia* (belleza y bondad). Pietro Bembo, en *Il Cortigiano*, define la belleza, de acuerdo con las teorías de Platón, Pico de la Mirandola y Marsilio Ficino, pura armonía de espíritu y naturaleza; el reflejo en las formas corpóreas de la luz de Dios.

<sup>24</sup> Cervantes le llama «Paraninfo alígero» en el verso 90. V. *Canticum Canticorum* en *In Nativitatem Mariae* de Teodoro Studita.

aleja al hombre de los bienes transitorios. Ella es criatura espiritual, completamente transfigurada; divinizada en todo su ser humano para ser imagen perfecta de Dios. Su semejanza con el Hijo — «la imagen de Cristo, escribe Teodoro Studita en el *Antirrheticus* (III, 2,3), corresponde a la expresión de la imagen materna» —, su dimensión intemporal y su ascensión corpórea al trono celeste son la garantía de la resurrección y de la victoria del hombre sobre el mal. Nada existe en la naturaleza sensible, moral e intelectual, nada en la gracia redentora y glorificante, que no converja en el tejido poético cervantino para evidenciar esos aspectos y que no gravite, por medio de María, en Cristo, en el centro de la vida. Vida donde el drama de la Cruz (vv. 79-80) es un recuerdo vivo y doloroso, pero lo domina la seguridad de la promesa; el mensaje de redención y de salvación eterna; el deseo de un mundo concorde y apaciguado en el que, junto a los seres superiores, están los hombres con su voluntad, que ya no es rebelde, como en el régimen de pecado, sino conforme con la voluntad de Dios, como en la gracia. Sólo de la aceptación de la verdad de la Cruz, puede manar el canto de la esperanza, que pasa por la mediación universal de María.

Al componer las imágenes de la Virgen, imágenes ajustadas con originalidad a esquemas y modos típicos de una larguísima tradición poético-religiosa, armonizadas y evocadas con arcana sugestión, Cervantes parece recordar los felices versos con los que Jorge Pisides, poeta y hagiógrafo bizantino de la primera mitad del siglo VII, alaba a la invencible Auxiliadora de los cristianos:

Si algún pintor quiere mostrar  
los trofeos de la victoria, muestre la única  
Virgen-Madre, y pinte su imagen.  
Sólo ella sabe como vencer la naturaleza  
primero con el parto y luego con la guerra. (*Bellum Avaricum*, vv. 1-5)

La intuición platónica de un íntimo enlace entre pureza, verdad y belleza se ha realizado plenamente en la Virgen, desarrollándose en todas sus formas a través de la poesía, que asume en el texto cervantino una trayectoria vertical, símbolo del camino de purificación y de perfección del alma, culminante en Dios.



El Quijote ha sido, desde sus comienzos como obra maestra de la literatura universal, un libro promiscuo, abierto, provocador de parodias, ejecutante de palimpsestos, incitador de juegos endemoniados desde su complejísima escritura.

SANTIAGO A. LÓPEZ NAVIA

LA GÉNESIS DEL QUIJOTE COMO OBJETO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA HISPÁNICA (1861-1993)

El Quijote ha sido, desde sus comienzos como obra maestra de la literatura universal, un libro promiscuo, abierto, provocador de parodias, ejecutante de palimpsestos, incitador de juegos endemoniados desde su complejísima escritura.

Edgardo Rodríguez Juliá

1. — Entre tantas otras muestras ya conocidas y reconocidas de la definitiva grandeza literaria del *Quijote*, brilla con luz propia su condición concitadora de múltiples y variadas aproximaciones artísticas, practicadas desde muy diferentes perspectivas y tratamientos. En torno a la novela cervantina se ha creado todo un sistema estético que ha venido forjándose a lo largo de ya casi cuatro siglos de recepción y recreación: la música, la pintura, el cine, la escultura y — cómo no — la literatura han convertido al *Quijote* en objeto de su quehacer creativo.

Hasta la mismísima publicidad ha sugerido con frecuencia una recreación interesada del motivo; baste mencionar un recientísimo ejemplo de propaganda institucional de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que ha elaborado un anuncio de televisión en el que la superposición final del componente icónico y el componente verbal sólo puede ser desentrañada apelando a la complicidad cultural del receptor, en la medida en que este, como se supone, conoce los motivos tópicos del *Quijote*; nos referimos al instante en el que se ven unos molinos de viento y la voz en *off* anticipa al posible visitante que se le dispensará una acogida *gigantesca*. Está sobradamente claro que se está utilizando como recurso la archiconocida confusión que sufre don Quijote cuando cree ver gigantes donde tan sólo hay molinos (I, 8), pero es el lector enterado quien debe reparar en el juego con la explicación de lo que en el anuncio se implica. ¿Se podría lograr una identificación tan fácil con cualquier otra obra fundamental de nuestra historia literaria? No creo que el espectador medio conozca y reconozca tan fácilmente la tónica de *La Regenta* o el *Lazarillo*, por ejemplo.

El Quijote, en el año 1867, v. II, pp. 1-12.



Algo dice, en fin, como en tantas ocasiones se ha reconocido, que la iconografía de Don Quijote y Sancho Panza esté tan universalmente arraigada en el conocimiento de la gran masa como para que las siluetas del caballero y el escudero puedan ser fácil y universalmente identificadas sin necesidad de explicaciones. ¿Sería posible utilizar con idéntica facilidad y frecuencia la silueta del Magistral ideado por Clarín, o la del buscón Pablos de Quevedo, o la del Coronel Aureliano Buendía de García Márquez? Y es que no sabemos de una obra que haya estado tan presente como el *Quijote* a lo largo de la historia del arte y la creación literaria.

Por lo que respecta a la literatura, el *Quijote* ha sido imitado, continuado, ampliado y parafraseado incansablemente — y a veces lamentablemente — desde Avellaneda hasta nuestro siglo<sup>1</sup>, pero la trascendencia del modelo ha sido tal que el subsistema literario del amplio sistema estético antes referido ha trascendido las lindes de la mimesis en pos del proceso genético que, según las propuestas ficticias de los diferentes autores, subyace a la escritura del texto. El resultado del interés por el antes y el después del *Quijote* es un amplísimo corpus metaquijotesco escrito en varios idiomas y formulado mediante varios géneros literarios.

2. — Nuestro estudio va a centrarse en torno a algunas obras de la literatura hispánica en las que se plantean diversas hipótesis sobre las circunstancias en las cuales se produce la creación del *Quijote*. Los autores de estas obras, adscritas a géneros tan dispares como la prosa o el teatro lírico, crean distintas tramas en las que Miguel de Cervantes aparece unas veces como personaje atento a otros personajes-modelo que inspiran su novela, y otras como sujeto de la concepción y plasmación textual de su obra.

2.1. — Eugenio de Hartzenbusch escribe sus *Cuentos y fábulas* entre 1849 y 1861. Sabemos con claridad que «La locura contagiosa. Anécdota del siglo XVII»<sup>2</sup> es anterior al 9 de octubre de 1861 porque este día se estrenó la zarzuela *El loco de la guardilla* de Narciso Serra, quien dice inspirarse en el cuento de Hartzenbusch para elaborar el libreto de su obra, de la que hablaremos luego. En «La locura contagiosa» leemos que Magdalena, hermana de Cervantes, preocupada por la que considera locura de Miguel, manda llamar al cura de San Ildefonso y al doctor Turriano.

<sup>1</sup> Véase nuestro trabajo *El autor ficticio Cide Hamete Benengeli y sus variantes y pervivencias en las continuaciones e imitaciones del «Quijote»*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.

<sup>2</sup> Juan Eugenio Hartzenbusch. «La locura contagiosa. Anécdota del siglo XVII». Utilizamos la edición de *Cuentos y fábulas* publicada en Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, en el año 1862, v. II, pp. 1-15.

El cuento de Hartzenbusch está ambientado en Valladolid, lo que nos facilita la posibilidad de situarlo con precisión en 1604, año en el que la familia Cervantes se trasladó a esta ciudad, a la sazón capital del reino. En este sentido, Hartzenbusch ha sido consecuente con la fecha en la que Miguel termina la redacción del *Quijote*. Esta muestra de rigor biográfico tiene su palada de arena en una hipótesis que supone una cala ficticia en la biografía de Cervantes: el estado de alteración que preocupa a Magdalena puede estar motivado por el tiempo que su hermano pasó en prisión en Sevilla. El final de «La locura contagiosa» nos permitirá saber que la causa de la aparente enajenación de Miguel es el libro en cuya escritura se encuentra enfrascado, por lo que las palabras de Magdalena parecen fácilmente relacionables con el tan traído y llevado fragmento del «Prólogo» al *Quijote* de 1605, en el que el narrador nos comunica que el hijo de su ingenio se engendró precisamente en una cárcel.

Sancho Panza nace como personaje de la obra que está escribiendo Cervantes gracias a una sugerencia paronomásica motivada por una experiencia de Miguel en sus tratos con un labrador de Sepúlveda:

Recién llegado mi hermano de Sevilla, tuvo que tratar con un labrador de Sepúlveda no sé qué asuntos correspondientes a la administración de unas tierras de aquella villa; y como en la lista de ellas hubiese una, sita en un término que parece llaman de *Sancho Pulza*, no bien oyó este nombre mi buen hermano, rompió a reír como un mentecato, diciendo: «¡Famoso nombre, mudándole algo! ¡Famoso!»<sup>3</sup>.

De otra experiencia posterior se deduce que hay una coincidencia entre el acontecimiento que la motiva y la elaboración literaria del episodio de los molinos (I, 8):

Pocos días después habíamos salido él y yo a dar una vuelta fuera de la ciudad; y al subir una loma, encima de la cual hay un molino de viento, vimos que un muchacho se agarró o se dejó coger, no sé cómo, de una de las aspas del molino, que le volteó y arrojó a gran distancia, dejándole sin sentido del golpe. (...) Mi hermano acudió a él, le alzó, y le hizo volver en su acuerdo; pero ¿querrán vuesas mercedes creer que mientras le levantaba y hacía por volverle en sí, no paraba de reírse, exclamando: «¡También es rara casualidad! ¡vaya, que no puedo contener la risa!»<sup>4</sup>.

La palabra «casualidad» hace interpretar al lector avisado que este encuentro con el muchacho volteado por los molinos no inspira el episodio quijotesco correspondiente, que tan sólo parece coincidir con este accidente después de haber sido escrito o cuando menos pensado por Cervantes. Lo que importa, especulaciones aparte, es que estamos asistiendo a una visión ficticia del nacimiento de la obra y al intento de explicar los estímulos a los que responde.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 6.

Según lo que posteriormente se nos sugiere, la reacción de Don Quijote ante la representación que le ofrece Maese Pedro en su retablo (II, 25-26) parece estar inspirada — mutatis mutandis — en la que tuvo el mismísimo César Carlos I, en su retiro monástico de Yuste, ante la batalla de marionetas que le hizo presenciar Juanelo Turriano, familiar del médico que visita a Cervantes en nuestro cuento. El mismo doctor Turriano es el que narra el lance:

Pues como la figura del Rey de Francia hiciere que se retiraba en derrota, y se hubiesen atascado con no sé qué tropiezo las de los nuestros que le perseguían; el Emperador, que tenía los ojos fijas en ellas, como si mismamente estuviese viendo combatir hombres de carne y hueso, se dejó por un momento llevar de su imaginación guerrera y fogosa, y exclamó a voz en grito, cual si estuviese mandando sus invictas escuadras: «Corre, Juan de Urbieta; Diego de Avila, corre; que se os escapa el rey Francisco»<sup>5</sup>.

La relación entre esta aventura y la construcción del citado capítulo del *Quijote* queda clara a la vista de lo que luego añade Magdalena a la conversación:

Pues bien: refiriéndole yo ha pocos días ese acontecimiento a mi hermano, soltó también una carcajada, diciendo: «¡Brava aventura para achacársela a un titerero (sic)»<sup>6</sup>.

Por último, teniendo en cuenta el diálogo que mantienen Magdalena y el cura, Hartzzenbusch parece inclinarse por la posibilidad — sugerida años antes por Martín Fernández Navarrete y Diego Clemencín, posteriormente suscrita por Francisco Rodríguez Marín y Alberto Sánchez, y abiertamente rechazada por Avalor Arce<sup>7</sup> — de que Cervantes se inspirase en el furtivo traslado del cuerpo de San Juan de la Cruz desde Ubeda a Segovia para elaborar el capítulo decimonoveno del *Quijote* de 1605:

MAGDALENA

Pues ¿y lo que le oí decir acerca del piadoso robo del cuerpo de san Juan de la Cruz!

EL CURA

¿Qué! ¿Se divierte también el señor hermano a costa de los siervos de Dios?

MAGDALENA

No; pero dijo que él había de dar su merecido al comisionado que hizo el robo, y al Vicario y Prior del Carmen que lo consintieron.

EL CURA

Y ¿qué es lo que quería dar a los reverendos?

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> Véase el artículo de Alberto Sánchez «Posibles ecos de San Juan de la Cruz en el *Quijote* de 1605» en *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, pp. 9-21.

MAGDALENA

Una buena paliza por mano de no sé qué personaje<sup>8</sup>.

En fin, la suma de todos estos ingredientes conduce a la mención de la obra cuya gestación tanto debe a las circunstancias hasta ahora revisadas y cuya lectura ha ido contagiando la carcajada — de ahí precisamente el título del cuento — por este orden al cura, al médico, a Catalina, la esposa de Miguel, a su hermana Andrea, a su hija Isabel y a su sobrina Constanza, que «formaban el coro más bullicioso y vario que imaginarse puede»<sup>9</sup>. Sólo Magdalena resiste a las invitaciones que todos ellos le dirigen para que se una a la gozosa experiencia de una lectura tan hilarante. Por lo menos conocerá, al final del cuento y por mediación de su hermano, el motivo de tamaño regocijo, y el lector podrá leer por encima de su hombro el título del libro culpable de esta locura contagiosa:

«... Mira lo que tan ocupado me trae hace algún tiempo, y lo que tanto ha divertido a estos señores». Magdalena tomó los papeles, y leyó este rótulo en la cubierta: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*<sup>10</sup>.

2.2. — El argumento de la zarzuela *El loco de la guardilla* de Narciso Serra<sup>11</sup> es esencialmente el mismo que el del cuento de Hartzzenbusch, y el propio Narciso Serra reconoce haberse inspirado en «La locura contagiosa»<sup>12</sup> para escribir su obra. También aquí Magdalena explica al clérigo el comportamiento alterado de su hermano, conocido ya en la vecindad por el mote que da título a la zarzuela de Serra:

(...) De Sevilla por favor  
salió, donde estuvo preso.  
Por las noches se le siente  
que las pasa desveladas,  
paseos y carcajadas  
y palmadas en la frente,  
y siempre por nuestro mal  
esa risa que no cesa<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Narciso Serra, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII, escrito en un acto y en verso por D. \_\_\_\_\_*. Música del maestro D. Manuel Caballero. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el día 9 de octubre de 1861. Madrid, Imprenta de Manuel de Rojas, 1861.

<sup>12</sup> Inmediatamente antes de la autorización del censor de teatros, Antonio Ferrer del Río, emitida el día 20 de junio de 1861, puede leerse la siguiente aclaración de Serra: «Con el mismo pensamiento de este *Paso* en su primera parte, ha escrito el eminente literato Sr. Hartzzenbusch un bellissimo cuento titulado *La locura contagiosa*; de su escrito nació la idea del mío; ¡ojalá pudiera imitarle, siquiera fuese remotamente!».

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 16.

Poco a poco, todos los que habían subido a la guardilla movidos por la locura de Miguel — el médico, el clérigo, las mujeres de la vecindad y hasta sus maridos — van uniéndose al coro de risas que sale de la habitación en la que está encerrado. El alborozo cesa a requerimiento de un Familiar del Santo Oficio, que ha llegado para poner orden preocupado por tamaño jaleo. Lo más original del lugar que ocupa este recién llegado en la ficción de Serra es su propia identidad: se trata nada más y nada menos de Lope de Vega, a cuya instancia explica Miguel la causa de tanta risa:

(...) Pobre, y sin empleo y viejo,  
dime a componer un libro,  
y con gracia, o desgraciado,  
yo a solas con él me río:  
por verme risueño y pobre  
todos loco me han creído;  
y entraron a verme todos  
cuando leía un capítulo;  
y ved, un loco hace ciento.  
Todos rieron conmigo;  
estos son los delincuentes;  
este el cuerpo del delito<sup>14</sup>.

Pero lo más audaz de la invención de *El loco de la guardilla* es que, muy lejos de la proverbial animadversión que los dos escritores se profesan según la biografía de ambos, Miguel muestra públicamente su admiración por Lope, de cuyas obras de caridad es testigo, y reconoce con humildad la superioridad de sus comedias:

Las comedias que escribí,  
casi por amor de Dios  
en los corrales metí,  
y cuando empezasteis vos  
a cantar, yo enmudecí<sup>15</sup>.

No menos inesperada resulta lo cortés réplica de Lope, que elogia el *Quijote* como una obra muy superior a toda su producción teatral y le augura la mayor de las glorias en un parlamento que se cierra con una antológica declaración de amistad:

LOPE  
¡Silencio injusto y cruel!  
pues mientras tanto que fiel  
conserva la raza hispana  
su rica habla castellana,  
hablará de vos, Miguel. (*Alzando el manuscrito*)  
Yo no sé si valgo algo,

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 28.

más por bien corta revancha  
diera todo lo que valgo,  
por vuestro ingenioso hidalgo  
DON QUIJOTE DE LA MANCHA.

Fama lograréis sin par,  
vos que tal libro lograréis,  
os lo puedo asegurar;  
yo escribí, y vos alcanzáis  
*El premio del bien hablar.*  
Famoso os hará el QUIJOTE.  
y no es canto de poeta  
el daros famoso mote,  
es que con voz de profeta  
os lo dice el sacerdote;  
bien haya el ruidoso son  
que fijando mi atención  
aquí me trujo no en vano:  
Cervantes, ¿me dais la mano?

MIGUEL

La mano y el corazón<sup>16</sup>.

2.3. — El escritor y quien luego será protagonista de su novela se encuentran en la zarzuela *La venta de Don Quijote* de Carlos Fernández Shaw<sup>17</sup>, estrenada en 1902 y publicada un año después. El encuentro sucede en una venta manchega un mes de junio de un año sin determinar a finales del siglo XVI. El cura, el barbero, la sobrina y el ama van en busca de Alonso de Pimentel, hidalgo que se ha entregado a la andante caballería y que en su desvarío confunde labradoras con princesas además de encontrar constantemente a su paso encantadores y monstruos de toda laya.

Aquí no hay un Sancho Panza, sino un criado llamado Blas, que se unirá a su amo poco después. Antes de reencontrarse con su escudero, Alonso ha irrumpido en la venta — no por casualidad transformada en castillo por mor de sus fantasías — a la que ha venido a parar Miguel de Cervantes en su camino emprendido «al azar, sin dirección»<sup>18</sup>. El recién llegado comienza a hilar de forma ininterrumpida todo un rosario de confusiones: por ejemplo, un Cuadrillero de la Santa Hermandad se ve ascendido de inmediato a la dignidad de Condestable, y la moza Maritornes es tomada por una hermosa princesa. Cervantes, atento a la escena, formula un aparte cargado de significado — «¡Vive Dios, que no he visto jamás tan curioso desvarío!»<sup>19</sup> — y echa su cuarto a espadas sugiriéndole al caballero que, para no

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>17</sup> Carlos Fernández Shaw. *La venta de Don Quijote. Comedia lírica en un acto en prosa y en verso*. Original de \_\_\_\_\_. Música del maestro Ruperto Chapí. Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 19 de diciembre 1902. Madrid. R. Velasco. Impresor, 1903.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 22.

caer en un error tal como el de declararse a la que llama Filis (Tomasa, la hija del ventero), sea fiel a una dama.

La ficción de *La venta de Don Quijote* sobre la génesis de la novela cervantina empieza a gestarse con claridad cuando Cervantes apunta la posibilidad de soñar esa noche con Alonso y Blas:

¡Qué caballero andante!  
¡Qué gentil escudero!  
¡Oh, sí; seguramente  
voy a soñar con ellos!<sup>20</sup>

Miguel, testigo de las peripecias admirables de Alonso, le dirige unas palabras proféticas que sirven además de bálsamo para dulcificar su ánimo enardecido. El vaticinio que formula este Cervantes personaje sobre la fama del caballero se corresponde fielmente con el lugar que ocupa en la ficción la trascendencia de la memoria de quien será el encargado de transmitir la historia a la posteridad:

MIGUEL: (...) Témplese vuestro ánimo augusto, que los que aún dudaren de vos, acabarán por admiraros. Y en nombre de los que ya os admiran, oid mi voz que os dice: ¡Vaya con Dios la flor y nata de los caballeros andantes; la fortuna le acompañará, y pasará su fama de siglo en siglo entre aplausos y vítores!

ALONSO: Habéis hablado bravamente. Y vive el cielo que por algo ya había reparado en vos. ¡Sobrina! ¡Ama! ¡Barbero escuálido! ¡Curilla estólido! En marcha, pues.

LOS DE LA VENTA: ¡Gracias a Dios!

MIGUEL: (Oprimiéndose la frente con la mano) No, no se va, que aquí se queda.<sup>21</sup>

En el momento de la despedida, Alonso Quijano proporciona a Miguel un dato fundamental para la ulterior historia de sus hazañas: el nombre que tomará a partir de entonces, y que debe ser apropiado para quien profesa la caballería andante:

ALONSO: (...) Pimentel en mi lugar me llaman, pero he pensado por otro más adecuado mi antiguo nombre cambiar. Un buen caballero andante si quiere famoso ser, debe ante todo tener nombre sonoro y brillante. ¡Eso parece que ensancha su gloria!

MIGUEL: ¡Sois un gran hombre!

ALONSO: (Llevándose aparte y con misterio.)

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 39.

¿Cómo os parece este nombre?  
Don Quijote dela Mancha.

MIGUEL: ¡Soberbio! En bronce y en piedra se ha de esculpir desde hoy.

ALONSO: ¿Decís verdad?

MIGUEL: Como soy Miguel de Cervantes Saavedra. ¡Ganad laureles triunfantes!

ALONSO: ¡Recordadme siempre vos!

MIGUEL: ¡Gran don Quijote, id con Dios!

ALONSO: ¡Quedad con El, gran Cervantes!<sup>22</sup>

La última escena es definitiva para que el lector esté completamente seguro de que ha sido testigo privilegiado de las circunstancias que han hecho posible el nacimiento literario del *Quijote*. El monólogo de Cervantes acaba de apuntalar el edificio de la gloria que le deparará la posteridad. Todo empieza a cobrar vida en su pensamiento, en el que se funden, en perfecta sintonía, la experiencia de la venta y sus invenciones de creador. Don Quijote vivirá ahora su vida de caballero, pero habitará también en una parte del alma cervantina tejiendo su corporeidad de personaje a expensas de quien le dará la otra vida, la de las páginas inmortales cuyos motivos, siempre conocidos y de nuevo reconocidos por el lector, empieza a iluminar el autor en medio de un momento de exaltación. El resultado es una visión de la obra desde la que el personaje, la criatura, vendrá a fundirse con su creador en un abrazo de padre y de hijo impensables el uno sin el otro, porque sólo a Cervantes pertenece don Quijote:

#### ESCENA ULTIMA

##### EL SEÑOR MIGUEL

¡Qué extraña zozobra siento!

¡Dios le trajo a la posada!

Ya está mi idea encarnada.

Ya vive en mi pensamieto.

(Con ternura.)

Adiós, pobre loco, adiós.

Nuestro encuentro bendigamos,

porque tal vez le debamos

ser inmortales los dos (...).

Hoy copia la realidad

lo que parece ficción.

Delirios de mi invención

principian a ser verdad.

Ya comienzo a entretejer

lo visto con lo pensado,

porque, a veces, yo he soñado

con lo que acabo de ver.

Y al enlazar el recuerdo

con la realidad presente,

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 40-41.

dudo quién es el demente  
de los dos, y quién el cuerdo.

¡Ah, no, no! no es desvarío.

¡El vive su vida, sí,

pero además vive en mí

con algo que sólo es mío!

Vamos, pues, vamos los dos,

cada cual con su locura,

de aventura en aventura

por esos mundos de Dios.

¡Allá van! El siervo fiel

y el buen caballero andante.

Don Quijote en Rocinante.

Sancho en su rucio tras él.

(Exaltándose por momentos)

¡Qué extraordinarias visiones

mi delirio me presenta!

¡Ginés! ¡El yelmo! ¡La Venta!

¡Los yangüeses! ¡Los leones!

¡Los molinos! A lanzazos

les entra con su bridón.

Piensa que sus aspas son

de cien gigantes los brazos.

Cayó en tierra.

(Bórrase todo el fondo de la escena y vese de pronto, con luz del día, el campo manchego donde se supone que ocurrió la famosa aventura de los molinos. Giran las aspas de éstos rápidamente, movidas por el viento. A los pies de uno, en segundo término del cuadro, y a un corto trecho el señor de la cabalgadura, aparecen en tierra don Quijote y Rocinante. Más allá, Sancho espantado. Las figuras son ya las de la propia novela.)

Lloro y río.

(Volviéndose y viendo la aparición.)

¡Jesús! ¡El! (Muerto de risa.)

¡Y su escudero!

¡Salud, noble caballero!

(Don Quijote se incorpora y se fija en Cervantes.)

¡Ven a mí, que ya eres mío!

(Adelántase don Quijote, hacia Cervantes. Este va a su encuentro con los brazos abiertos. La CRIATURA y el CREADOR se acercan. Fuerte en la orquesta y telón rápido.)<sup>23</sup>

2.4. — Nos interesa destacar a continuación un fragmento de *El testamento de Don Quijote*, ficción publicada por Pedro Erasmio Callorda en el año 1918<sup>24</sup>. El narrador, que actúa además como editor, da cuenta del hallazgo que hizo en una excursión a La Mancha de dos manuscritos presuntamente redactados por Alonso Quijano: «El testamento de Don Quijote» y «Poesías que se atribuyen a Don Quijote y que diz las escribió cuando pensó en hacerse pastor».

El primer escrito encierra una reflexión ideológica, con ribetes de religiosidad, sobre el credo personal del caballero; sin embargo, el

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>24</sup> Pedro Erasmio Callorda. *El testamento de Don Quijote*. México, Antigua Imprenta de Murguía, 1918.

detalle verdaderamente valioso para la intención de nuestro trabajo es que Cervantes y Don Quijote se llegaron a encontrar en los últimos años de la vida de Don Quijote, después de que este se retiró a su aldea tras haber sido vencido por el de la Blanca Luna. A la vista del texto parece claro que el *Quijote* pudo surgir de las conversaciones que ambos mantuvieron en la intimidad de la casa del anfitrión:

Por aquellos años Don Miguel de Cervantes, que andaba muy de capa caída tal vez buscando argumentos para sus obras, se allegó a casa de Don Quijote y le contó lo mucho que había sufrido en esta pícara vida; cómo le habían hecho injusticias los hombres, tanto a él como a sus obras. Parece que a Don Quijote le fue simpático; dispénsóle el favor de recibirlo y de sentarlo a su mesa durante un tiempo; y de las conversaciones con él habidas, algún provecho sacó el ingenio de Cervantes, pues, según cuentan las crónicas, mucho de lo que Don Quijote le contara, así como los discursos que le espetara, dicen que los tomó aquel *ad pedem literae*<sup>25</sup>.

2.5. — En el año 1920 Horacio Maldonado publica su novela *El sueño de Alonso Quijano*<sup>26</sup>, en la que se pretende evocar, con intención desde luego original, «la figura del hidalgo cuerdo, tal como nuestro espíritu cree verla, en los días plácidos de su aldea»<sup>27</sup>.

Lo que sobre todo nos importa de esta obra es la función anticipadora de Alonso Quijano con respecto al ulterior nacimiento de la que será su novela — función evidenciada en la sospecha de que su comportamiento será objeto de la atención de un historiador — y el interés por conseguir que la eventual futura historia de sus hechos sea abordada con fidelidad a sus verdaderas intenciones y sentimientos. En este sentido, el Alonso Quijano cuerdo de la novela de Maldonado lamenta, y al mismo tiempo comprende, que sus horas de lucidez puedan ser oscurecidas por un futuro historiador en beneficio de sus momentos de desvarío:

Si yo fuera víctima de la locura, seguro estoy de que mi futuro historiador o cronista nada diría acerca de esta noche. Callaría mis horas sublimes, para no acordarse sino de mis horas de locura<sup>28</sup>.

En estos instantes de cordura, Alonso Quijano se anticipa a la literatura desde la conciencia de que su mundo puede conquistar la distinción de ser motivo literario y se preocupa especialmente por la exactitud con la que su cronista debe observar la enorme carga de idealidad y pureza que definen su amor por Dulcinea:

¡Desgraciado historiador de mis acciones el que no dé a mi Dulcinea el verda-

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> Horacio Maldonado. *El sueño de Alonso Quijano*. Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1920.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 67.

dero valor que tiene! ¡Desgraciado historiador de mis hechos el que no vea en Dulcinea nada más que el símbolo del amor puro, platónico!<sup>29</sup>

En alguna otra ocasión, Alonso selecciona pequeños motivos que desearía inmortalizar en la que podría ser la futura historia de su vida. Así actúa a propósito del beso que da al ama y a su sobrina en el capítulo XII de la novela que ahora estudiamos:

Yo podría asegurar desde ahora que jamás figuraría en los libros que acerca de mí se escribieran, el beso que acabo de dar, a no ser que a algún escritor modesto se le ocurriera, pasados algunos siglos, sacarlo a la luz, para que sirviese de tierno ejemplo a los que leyeren la historia de mi vida<sup>30</sup>.

Este fragmento forma parte de una amplia serie de consideraciones sobre la atención que presta la historia a los grandes hechos en detrimento de los sencillos acontecimientos cotidianos. Para Alonso Quijano este beso es un hecho que puede adscribirse a la perspectiva de la más pura intrahistoria unamuniana, esa misma que parece reivindicarse una página antes cuando se afirma que «de los pueblos, de los humildísimos pueblos muy poco dicen los historiadores. Más todavía: de las cosas humildes de un personaje tampoco se dice nada». Esto es, en definitiva, el beso: una pequeña «cosa humilde», un instante de ternura que el protagonista desearía ver retratado en la historia — su historia — «pasados algunos siglos». El círculo se cierra perfectamente: Maldonado ha respondido con toda puntualidad al deseo de su personaje.

2.6. — En la novelita *Ana-Franca. La visión del «Quijote»*, publicada en 1940<sup>31</sup>, Vicente Ferraz y Castán elabora el personaje Alonso — el tío de Catalina de Salazar en el que, según algunas interpretaciones, se basó Cervantes para la construcción literaria de Don Quijote<sup>32</sup> — desplegando un completísimo juego de guiños al lector informado. Según la invención de Ferraz y Castán, Cervantes encontró en el diálogo que mantuvo con Alonso, con el cura y con el barbero del pueblo de Esquivias, antes de contraer matrimonio con Catalina, motivos y huellas de naturaleza textual que pueden ser fácilmente rastreables en el *Quijote*, circunstancia que sustenta la ficción de *Ana-Franca* sobre la génesis de la novela cervantina.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 247.

<sup>31</sup> Vicente Ferraz y Castán. *Ana-Franca. La visión del «Quijote»*. Madrid, Editora Nacional, 1940.

<sup>32</sup> Véase el clásico estudio de Francisco Rodríguez Marín «El modelo más probable del Don Quijote», en *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947, pp. 561-572. Entre las últimas revisiones de este asunto cfr. José Manuel Bailón Blancas, *Historia clínica del caballero Don Quijote*, Madrid, Fernando del Amo Editor, 1993, pp. 107-109.

Alonso, que aparece con frecuencia con su galgo «Tempus» — en el que reconocemos fácilmente al «galgo corredor» del primer párrafo del *Quijote* — está perdiendo el seso a causa de la lectura de los libros de caballerías. Su carácter, sin embargo, no está afectado por un desvarío radical; antes al contrario, Miguel de Cervantes encuentra «entre sus rarezas muchas discreciones»<sup>33</sup>; sólo cuando se habla sobre caballería andante se trastorna un tanto su juicio y, como afirma el cura, «se escapa del gremio de los discretos»<sup>34</sup>.

Alonso está firmemente convencido — y cómo nos suenan sus palabras — del éxito seguro que tendría la empresa del rey si se mandase un ejército de caballeros andantes para acabar con la amenaza turca:

¡Cuerpo de tal!... Que si se tomara mi consejo y prevención de reunir la muchedumbre de caballeros andantes que vagan por España, a la hora de ahora estaría destruida íntegra la potestad del turco, y ganada la libertad de todos, que es el más precioso don que los cielos dieron al hombre, y desterrado el cautiverio, que es el mayor mal que pudo aconteceros, señor poeta<sup>35</sup>.

Ninguno de estos detalles se le escapan al poeta, que toma apuntes de tan sabrosa conversación. Y de la conversación de Alonso surgen frases que apuntan con toda exactitud a los conocimientos que debe tener el lector sobre el texto del *Quijote*. Así es en el momento en que la enamorada Ana Franca viene a Esquivias disfrazada de gitana para ver a Miguel. El tío de Catalina le reprochará al cura en los siguientes términos la prevención que mantiene ante los juglares que la acompañan:

¡Tate, tate! Con la Iglesia hemos tropezado. ¿Halla el señor clérigo algún pecado en alegrarse?<sup>36</sup>

Y también nos es fácilmente reconocible el eco quijotesco del breve diálogo que mantienen Alonso y Ana Franca:

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 40. Es obvia la relación con al menos dos pasajes del *Quijote*: «En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que, al parecer, tenía tan buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmedia caballería» (I, 38). «(...) Como muchas veces en el progreso desta grande historia queda dicho, solamente disparaba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras» (II, 43). Citamos por la edición de Martín De Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 55. Obsérvese la clara relación con el siguiente fragmento de II, 1: «¡Cuerpo de tal! — dijo a esta sazón don Quijote —. ¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco?».

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 63. Ferraz emplea aquí, lejos del sentido literal del original, una versión del famoso «Con la iglesia hemos dado, Sancho» del capítulo II, 9.

ANA FRANCA. - (...) La Manchada me llamo, la Manchada.  
DON ALONSO. - Os llamaréis desde hoy Doña Manchada<sup>37</sup>.

En fin, Miguel reconoce lo que su inspiración le debe al conocimiento de Alonso:

¡Oh hidalgo, hidalgo!, metido estás entre las paredes de hueso de este cerebro; es otro amor que está naciendo<sup>38</sup>.

También el narrador nos hace partícipes del efecto que hacen en Cervantes las palabras de Alonso, que van constituyendo la materia bruta a la que la imaginación literaria del poeta acabará dando la forma que ya conocemos:

(...) De esas sublimes palabras del exaltado Don Alonso emergían bandadas de ideas que en tropel ansiaba recoger y ordenar el poeta en su mente<sup>39</sup>.

Por fin Alonso, coincidiendo con el final de la narración de Ferraz y Castán, se marcha con su caballo «campo adelante»<sup>40</sup> y dispuesto a cumplir con su irrenunciable vocación de caballero andante. Ya ha sido suficiente para el Cervantes personaje de esta nueva ficción parquijotesca, que convierte el primer párrafo del *Quijote* cervantino en el último párrafo de *La visión del Quijote*.

2.7. — El cuento «Historia de alguien», publicado en 1993 por José Balza<sup>41</sup>, parte de una propuesta ficticia indudablemente original: respondiendo a las solicitudes de Miguel de Cervantes, Felipe II le ha distinguido con la provisión de un cargo en las posesiones de España en América. No se menciona la dignidad correspondiente al nombramiento, ni tampoco la ciudad de destino. Tampoco importa esta imprecisión; lo que verdaderamente interesa es el concepto integral de Nuevo Mundo como un condicionante casi inexcusable para crear una determinada obra, y aquí es donde adquirirá consistencia la ficción sobre la génesis del *Quijote*.

Siete años después de su llegada Cervantes comparte con el lector su resignada indiferencia y la evolución de su carácter. Sabe que no hay ninguna razón especial para regresar a España — «en cualquier sitio todo parecía ser igual»<sup>42</sup> — y se ha enriquecido, gracias a la

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 66. Nos suena la música del capítulo I, 3, en donde Don Quijote, ya falsamente armado caballero, rebautiza a la Tolosa y a la Molinera como «doña Tolosa» y «doña Molinera», respectivamente.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>41</sup> José Balza, «Historia de alguien (Ejercicio narrativo)». Ap. Julio Ortega (Ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp. 15-24.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 23.

experiencia y a la edad, con el beneficio de una mayor perspicacia: «Descubrió que había ganado en sutileza para recordar y contemplar los sucesos diarios»<sup>43</sup>.

En su progresión psicológica llega Cervantes a la recurrente conclusión de la dualidad inherente a todo hombre, y en el planteamiento de su reflexión el lector puede columbrar fácilmente, en virtud de una complicidad ya cómoda, el origen de los protagonistas del *Quijote*:

El hombre más honesto cobijaba inclinaciones perversas; el más valiente, cobardía. El peor, un momento de nobleza. Por eso — piensa — en cada uno de nosotros respira un gordo y un flaco<sup>44</sup>.

Pero la evolución carecterológica de Cervantes no implica sólo la selección temática de su futura obra y su correspondiente traslación a los personajes, sino también una determinada actitud — precisamente el humor — ante el proceso creativo:

Cualquier cosa que haga estará signada por el humor: a esta edad del desencanto hay que corresponderle con el sarcasmo, la risa o la ironía<sup>45</sup>.

Sin embargo, el ingrediente más audaz y comprometido de la fantasía articulada por Balza es la defensa de las excelencias del Nuevo Mundo para que pueda surgir en su seno una obra especial, distinta, definitiva, hija de un ambiente y un paisaje adecuados para una aventura de invención como la que requiere el *Quijote*. El efecto está logrado, y el final, acaso esperable, requiere una vez más de la participación del lector, cómplice del guiño:

¿Habría tenido oportunidad de pensar igual allá en Valladolid o en Sevilla? Tal vez, tal vez, porque se es el mismo en cada lugar: la pluma es lengua del alma hubiese escrito él. Pero únicamente en un Mundo Nuevo se puede desafiar a la retórica: convertir en versiones libres todo lo que ya ha sido y será codificado. Sólo dentro de esta luz y ante este mar que lo convoca y lo acoge podrían surgir los versos que ya se le convierten en prosa: la historia de un otro y su otro, el refugio de alguien múltiple.

Estaba preparado. Su mujer le trae café. La luz disminuye, aunque envuelve de manera espectral. Abre los ojos; se apartó hacia su mesa de trabajo, cerca de la clara ventana y dejó que la pluma fijara las primeras frases:

En un lugar de la Mancha  
de cuyo nombre no quiero acordarme...<sup>46</sup>

3. — Podemos reconocer el mayor o menor valor literario de obras como las anteriores, que desde luego no son siempre tan consideradas por la crítica como los grandes títulos de la historia de la literatura.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 24.

Podemos, si se quiere, reducir su significación a la mera anécdota, negándonos a trascender sus definitivos límites de obras las más de las veces secundarias. ¿Es — por cierto — una obra secundaria el *Quijote* que según Borges debemos al ingenio de Pierre Menard? Porque si en alguna obra parece plantearse con toda claridad la génesis del *Quijote* es precisamente en el cuento borgiano «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Sin embargo, no hemos caído en la celada del hacedor de ficciones: la génesis del *Quijote* de su cuento no es — pese a la exactitud de ambos — la del *Quijote* cervantino, sino, precisa e indubitablemente, la del *Quijote* de Pierre Menard.

Sea cual sea nuestra actitud ante las obras que han iluminado nuestro recorrido, siempre será más que evidente la rotunda influencia del modelo, en el que — no lo olvidemos — se plantean con todo el despliegue lúdico, por vez primera y de forma insuperable, desde el primer prólogo hasta el final, los problemas genéticos de la historia de Don Quijote, gracias a ese entramado autorial, a veces irresoluble, en donde sobresale por derecho propio el al mismo tiempo conocido y desconocido Cide Hamete Benengeli, cuyos pasos tramposos hemos intentado seguir con alguna frecuencia<sup>47</sup>.

Pero el valor real de las obras posteriores al *Quijote* en cuyo estudio nos hemos detenido alumbrando una singular paradoja cuya indiscutibilidad podría manifestarse acaso sin habernos entregado al esfuerzo de analizarlas: sólo se puede construir una ficción sobre el origen de una obra gracias a las intuiciones emanadas de la atenta lectura de la obra ficticiamente originada. O lo que es lo mismo, que es el *Quijote* el que fundamenta la génesis de todas las obras que nacen respondiendo a la propuesta de fantasear sobre su origen, y no al revés, aunque les concedamos a los autores atrevidos nuestra complicidad en el juego. Si lo hacemos es, sobre todo, porque reconocemos que Hartzenbusch, Serra, Fernández Shaw, Erasmo Callorda, Maldonado, Ferraz y Castán y Balza son buenos lectores del *Quijote* y demuestran que al calor de sus páginas pueden gestarse nuevas — o viejas — ficciones sobre los personajes originales y sobre las circunstancias de su escritura. Toda una selva metaliteraria cuyas obras son, casi siempre, de ingrata pero necesaria lectura para abrir un camino complementario al que sigue la crítica cervantina más frecuentada, porque ahora se

<sup>47</sup> Véanse, además de nuestro estudio citado en nota 1, nuestros artículos «Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», Ap. *Anales Cervantinos*, vv. XXV-XXVI, 1987-88, pp. 255-267; «Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», Ap. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 211-222; «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1615», Ap. *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, pp. 9-20, y «El desarrollo del estatuto de personaje de Cide Hamete Benengeli en las continuaciones del *Quijote*», Ap. *Anales Cervantinos*, XXIX, 1991, pp. 105-115.

MARÍA ESTER FERNÁNDEZ GARCÍA

#### LA PRESENCIA DE CERVANTES EN VALLE-INCLÁN

En muchas ocasiones, Valle-Inclán, implícita o explícitamente, manifiesta su admiración, su gusto o adhesión, respecto a Cervantes y su obra. En este sentido, se acusa — y es razonable — el agudo comparativo que la crítica hace sufrir a Valle, al postergarlo, en el estudio de esta influencia, a otros escritores de la llamada *Generación del 98*. Porque, efectivamente, aún no se había escrito *Vida de Don Quijote y Sancho, La ruta de Don Quijote ni Cantos de vida y experiencia* — donde se inserta «Letanias de Nuestro Señor Don Quijote» —, obras, respectivamente, de Unamuno, Azorín y Rubén Darío, todas de 1900, cuando Valle-Inclán, en forma de cuento «El Palacio de Bramante» (1902), que en la misma fecha incorpora a *Sonatas de otoño, se levantó ante un hidalgo, sin duda, Don Quijote de la Mancha*. Y es, como se verá en el desarrollo de esta comunicación, el primer gran referente de un proceso marcado, definitivamente, por una influencia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Don Miguel Benedito... No ha sido un caballero de poca y temeraria fe, a la tradición hidalga y campeana de todo linaje. En esto como un hombre de noble fe, más por el camino sin cesarse en el tema de las pliegos, la historia y el arte que en el abandono nunca. Desconociendo ideas de Don Quijote, pero más allá de ellas, bajo el apuro sin haberse visto despojado del vulgo de Maubruno o el relato de Bramante (Memorias del Marqués de Bradamante, Primera edición, cuento publicado en *El Imparcial*, Madrid, 13-1-1902).

<sup>2</sup> «En la obra... que lleva ya el título científico de "Comedia de una legiónada en El Imparcial" el 14 de junio de 1906, El Caballero "uno de los pliegos, romances y discursos, impudencias y volutas que todo lo que se le ocurre, como un arte que no era otro que D. Miguel Benedito, que en su momento, más allá de ellas, bajo el apuro sin haberse visto despojado del vulgo de Maubruno o el relato de Bramante, como personaje protagonista, motivador de la trama y el arte que, tras una de las milloja (Juan Antonio Aceñón, Valle-Inclán, *Estudios*, Párrafo de la obra, Editorial de Madrid, Fundación Banco Exterior, 1967), sobre la obra de Valle-Inclán (Bibliografía) *Ronda del Valle-Inclán*, Párrafo de la obra, 1971, p. 20), la forma en que más tarde, igualmente, Roberto Salas de Trujillo, «Vale-Inclán en El Imparcial», *Revista de Lenguaje*, 83, 2 (1981), p. 290.

<sup>3</sup> «La admiración por Cervantes en una caricatura de Valle-Inclán (Banco de Granada, Valle-Inclán, *Anales de la crítica*, Madrid, Editorial Párrafo, 1972, p. 195, nota II).

<sup>4</sup> «El hidalgo... que vive en un mundo que vive el *Quijote* a través de su...



esta de reconocer la trascendencia del Quijote desde fuera y no desde dentro del Quijote mismo. Sabemos en fin que el punto de llegada — que ya es en realidad, a estas alturas de la historia, un punto de partida — es el mismo. Tratamos de intentar al menos un intento que según Borges debemos al ingenio de Pierre Menard. En alguna obra parece plantearse con toda claridad la génesis del Quijote precisamente en el cuento borgiano «Pierre Menard, autor del Quijote». Sin embargo, no hemos caído en la celada del hacedor de ficciones: la génesis del Quijote de su cuento no es — pese a la exactitud de ambos — la del Quijote cervantino, sino, precisa e indubitablemente, la del Quijote de Pierre Menard.

Sea cual sea nuestra actitud ante las obras que han iluminado o aclarado, siempre será más que evidente la rotunda influencia del modelo, en el que — no lo olvidemos — se plantean con todo el despiégue lúdico, por vez primera y de forma insuperable, desde el primer prólogo hasta el final, los problemas genéticos de la historia de Don Quijote, gracias a ese entramado autorial, a veces irresoluble, en donde sobresale por derecho propio el al mismo tiempo conocido y desconocido Cide Hamete Benengeli, cuyos pasos tramposos hemos intentado seguir con alguna frecuencia.

Pero el valor de las obras posteriores al Quijote en cuyo estudio nos hemos detenido alumbra una singular paradoja cuya indiscutibilidad podría manifestarse acaso si hubiéramos entregado al esfuerzo de analizarlas: sólo se puede construir una ficción sobre el origen de una obra gracias a las intuiciones emanadas de la atenta lectura de la obra ficticiamente originada. O lo que es lo mismo, que es el Quijote el que fundamenta la génesis de todas las obras que nacen respondiendo a la propuesta de fantasear sobre su origen, y no al revés, aunque les concedamos a los autores atrevidos nuestra complicidad en el juego. Si lo hacemos es, sobre todo, porque reconocemos que Hartmann Busch, Serra, Fernández Shaw, Erasmo Callorda, Maldonado, Ferraz y Casita y Balza son buenos lectores del Quijote y demuestran que al calor de sus páginas pueden gestarse nuevas — o viejas — ficciones sobre los personajes originales y sobre las circunstancias de su existencia. Toda una selva metaliteraria cuyas obras son, casi siempre, de lectura pero necesaria lectura para abrir un camino complementario al que sigue la crítica cervantina más frecuentada, porque ahora se

Y como, además de nuestro estudio citado en nota 1, nuestros artículos «Una aproximación inicial al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del Quijote», *Anales Cervantinos*, v. XXV-XXVI, 1987-88, pp. 255-367; «Sabio, autor e historiador. Categorías narrativas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del Quijote», *Ap. Anuario del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 211-222; «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el Quijote de 1615», *Ap. Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, pp. 9-36, y «El desarrollo del existencialismo de personaje de Cide Hamete Benengeli en las conclusiones del Quijote», *Ap. Anales Cervantinos*, XXIX, 1991, pp. 107-112.

En su podería honrada como la de Cervantes con el dolor en el alma por la muerte de su amigo, el escritor de Cervantes y Gasset.

MARIA NIEVES FERNÁNDEZ GARCÍA

### LA PRESENCIA DE CERVANTES EN VALLE-INCLÁN

En muchas ocasiones, Valle-Inclán, implícita o explícitamente, manifiesta su admiración, su gusto o adhesión, respecto a Cervantes y su obra. En este sentido, se acusa — y es lamentable — el agravio comparativo que la crítica hace sufrir a Valle, al postergarlo, en el estudio de esta influencia, a otros escritores de la llamada *Generación del 98*. Porque, efectivamente, aún no se había escrito *Vida de Don Quijote y Sancho*, *La ruta de Don Quijote* ni *Cantos de vida y esperanza* — donde se inserta «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote» —, obras, respectivamente, de Unamuno, Azorín y Rubén Darío, todas de 1905, cuando Valle-Inclán, en forma de cuento «El Palacio de Brandeso» (1902), que en la misma fecha incorpora a *Sonata de otoño*, se fascina ante un hidalgo, sin duda, Don Quijote de la Mancha<sup>1</sup>. Y es, como se verá en el desarrollo de esta comunicación, el primer gran referente de un proceso marcado, definitivamente, por una influencia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Don Miguel Bendaña *l...*. Había sido un caballero déspota y hospitalario, fiel a la tradición hidalga y campesina de todo linaje. Enhiesto como un lanzón de roble, *l...* pasó por el camino sin sentarse en el festín de los plebeyos, hermosa y noble locura que no le abandonó nunca. Descendiente ideal de Don Quijote, pero más linajudo y más feliz, bajó al sepulcro sin haberse visto despojado del yelmo de Mambrino» («El palacio de Brandeso» (*Memorias del Marqués de Bradomín*). Primera versión, cuento publicado en *El Imparcial*, Madrid, 13-I-1902).

<sup>2</sup> «En la obra *l...*, que lleva ya el título emblemático de «Comedia Bárbara», aparecida en *El Imparcial* el 18 de junio de 1906, El Caballero, «uno de los hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos que todavía se conservan como retratos antiguos», no era otro que D. Miguel Bendaña. Sin embargo, inmediatamente, Valle-Inclán lo relegó al olvido y optó por Juan Manuel Montenegro, próximo en su fisonomía y comportamientos a Bendaña, como personaje protagónico y motivador de la futura y quizás aún, imprevisible trilogía» (Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987). Robert Lima, *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*, Pennsylvania, University Park, 1972, p. 290, la fecha un mes más tarde. Igualmente, Roberta Salper de Tortella, «Valle-Inclán in *El Imparcial*, *Modern Language Notes*, 83, 2 (1968), p. 290.

<sup>3</sup> «La admiración por Cervantes es una constante en Valle-Inclán» (Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1972, p. 195, nota 1).

<sup>4</sup> «.../ il faudrait indiquer une foule d'.../ noms qui vont d'Ovide à Bécquer en passant

Son frecuentes las referencias laudatorias del escritor gallego a Cervantes: «el humano Cervantes», «los fértiles campos de Cervantes», en el «Prólogo» para *Sombras de vida*, de Melchor Almagro San Martín (1903)<sup>3</sup>.

En su pobreza honrada, como la de Cervantes, con el dolor en el alma por la muerte de su primer hijo varón, escribe a Ortega y Gasset, 1914<sup>4</sup>, pidiéndole sea su valedor para conseguir una pensión que le permita «estudiar alguna cosa en Italia. Cosa para la cual, en conciencia, sea yo capaz /.../. Una visión de Cervantes»<sup>5</sup>. Y en respuesta de agradecimiento al mismo, pocos días después<sup>6</sup>, al aludir a un libro publicado por Ortega, «acaso el que en su carta me promete», añade: «estoy deseando leerlo». Se trata, probablemente, de *Meditaciones del Quijote*<sup>7</sup>.

Valle-Inclán admira a Azorín — pese a alturas de «azores» y «vales» de umbría, en las relaciones de personalidades tan diferentes —. Así se desprende de una tarjeta, sin fecha, que le escribe<sup>8</sup>, donde cita expresamente su artículo «Al margen del Quijote»<sup>9</sup>. Aparte de la amistad y admiración mutuas — de amigo a amigo, de escritor a escri-

tor —, donde se inserta «Escrituras de Nuestro Señor Don Quijote» — correspondientes, de Usamuno, Azorín y Rubén Darío, todos de 1902 — par Cervantes: les innombrables lectures de D. Ramón qui, presque toutes, laissèrent sur lui leur empreinte», escribe Éliane Lavand, *Valle-Inclán du journal au roman (1888-1915)*, Université de Dijon, 1979, p. 427. Y ratifica: «.../ sería necesario indicar un sinnúmero de /.../ nombres que van desde Ovidio hasta Bécquer, pasando por Cervantes: las numerosas lecturas de D. Ramón, que en su inmensa mayoría, dejaron huella en él» (Éliane Lavaud-Fage, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña: Galicia Editorial, 1991, p. 306).

Poco antes de morir, su pobreza y enfermedad son aliviadas por Ruiz Contreras que promueve la publicación de *Flores de almendro* en la Editorial Bergna, al lado de clásicos de la altura de Cervantes y Lope de Vega. «Me halagaba — había dicho Valle-Inclán, muerto apenas tres meses antes de su publicación (*Flores de almendro*, con "El porqué de este libro" de Juan Bergna, Madrid: Bergna, Imp. Sáez hermanos, 1936) — codearme con los clásicos universales» (Apud Éliane Lavaud-Fage, *La singladura...*, op. cit., 171).

<sup>3</sup> Melchor Almagro San Martín, *Sombras de vida*, Madrid: A. Marzo, 1903, ps. IX-XXII. Apud Juan Hormigón, op. cit., p. 432. Se trata de una colección de cuentos.

<sup>4</sup> Cambados, 2 de octubre de 1914.

<sup>5</sup> El subrayado es mío.

<sup>6</sup> Cambados, 29-X-1914. Honra a Ortega, tanto la rapidez en contestar, cuanto la buena acogida al amigo; novelista, además, por él admirado.

<sup>7</sup> Madrid: Residencia de Estudiantes, 1914. Aunque no se descarta la posibilidad de que se refiriera a *Vieja y nueva política*, de la misma fecha.

<sup>8</sup> El texto manuscrito se publicó en la revista «Índice de Artes y Letras» IV (1954). Su contenido (Apud Hormigón, op. cit., p. 504), es el siguiente:

«Sr. don José Martínez Ruiz (Azorín).  
Calle de los Madrazos.  
Madrid.

¡Qué humano y discreto razonar el de su artículo "Al margen del Quijote"!  
¡Machiavelo! ¡Saavedra!

Relea, querido Azorín, "Medida por medida", más cerca que de los otros está usted del gran Guillermo.

Un abrazo,

Valle-Inclán»

y de lector a lector<sup>10</sup> —, Valle se identifica en sus sentimientos — «Hubo tanto acíbar en algunos años de mi vida y fue tan mezquina la victoria y gloria»<sup>11</sup> — y en sus decisiones — retirado a Cambados, con el «lirico» propósito de dedicarse a la agricultura<sup>12</sup> — con el Don Quijote de Azorín. Y como a aquél, en el «crepúsculo vespertino» de su «personalidad», «Una vaga melancolía baña su espíritu /.../ espere-mos en una estación para marcharnos, dentro de un momento, a un pueblecillo, al campo, de donde no hemos de volver. /.../. Una íntima melancolía bañaba su espíritu».

Existe en la actitud de Valle-Inclán una constante revelación del gusto por Cervantes y su obra; una actitud laudatoria. Ésta es la que se manifiesta en el «Prólogo» a «La guarda cuidadosa»<sup>13</sup>:

«En el año 1616 y a 23 de abril, murió Miguel de Cervantes de una enfermedad del corazón. Para recordar aquella fecha y los siglos que hoy se cumplen, se hace la edición de este entremés de 'La guarda cuidadosa'. Fue, sin duda, escrito para un público ingenuo y representado por farsantes acaso más ingenuos, los farsantes de la corona de papel dorado y las barbas de estopa. En los niños revive siempre la ingenuidad de los siglos pasados, y para entender y alcanzar el encanto de las literaturas viejas, no hay cosa mejor que saber hacerse niño. Por conservar la virtud cristalina de este encanto, no lleva ahora notas, glosas ni apostillas el entremés de 'La guarda cuidadosa'. Se imprime para los niños y ellos lo pueden entender mejor que los hombres».

En el «Prólogo» a *El Pedigree*, de Ricardo Baroja y Nessi (1926), Valle-Inclán distingue como pintor «ático» a Moreno Cambronerio<sup>14</sup>, pintor de las Reales Personas y de cuadros como «El Quijote». Eran los tiempos en que el escritor gallego presidía las tertulias del Nuevo Café de Levante y participaba — cuando podía — del buen yantar del restaurante Lhardy, en el Madrid que él consideró «deliciosas eras de la Mancha»<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Artículo que se integrará en la recopilación «Al margen de los clásicos», Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915.

<sup>10</sup> Valle-Inclán dedica a Azorín la primera edición de *Aromas de leyenda*: «Para Azorín de su amigo y lector Valle-Inclán». Y la primera edición de *Romance de lobos*: «A Martínez Ruiz en testimonio de alta consideración literaria, su amigo Valle-Inclán».

Azorín, por su parte, en «Valle-Inclán y América», en *Madrid* (1941), hace, con ecuanimidad bien probada, alabanzas del escritor gallego: «.../ he dedicado artículos de justo elogio a algunos libros suyos. /.../. Pero fascinado por Valle-Inclán lo he estado siempre, y lo estoy ahora mismo. Fascinado estoy ahora por un escritor que ha enriquecido la literatura española, que ha tenido siempre arranques generosos y que ha muerto pobre — él que había regalado un tesoro a España — por no querer ser más que escritor».

Azorín deja subrayadas y anotadas las obras que lee, con asiduidad, de Valle-Inclán. Y escribe el «Prólogo» para sus *Obras Completas*, I, Madrid: Rivadeneyra, Rúa Nova, 1944.

<sup>11</sup> Cfr. Carta a su gran amigo Andrés Rábago, enero de 1911.

<sup>12</sup> Actividad en la que fracasó.

<sup>13</sup> Valle-Inclán, «Prólogo» de *Entremés de la guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes Saavedra, I, 11. Moya del Pino, Madrid: Imp. Suc. de Hernando (1916), 18×13, 55 p. «Prólogo», ps. 9-10.

<sup>14</sup> José Moreno Cambronerio (Málaga, 1860-Madrid, 1942).

<sup>15</sup> Apud Hormigón, op. cit., p. 445.

Al manifestar las tres maneras de ver el mundo, «de rodillas, en pie o levantado en el aire»<sup>16</sup>, Valle hace suya la manera de Cervantes:

«Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas — y esta es la posición más antigua en literatura —, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare./ Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor./ Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior/ levantado en el aire/, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera./ Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él./ Esta manera es ya definitiva en Goya<sup>17</sup>. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*».

Y Valle-Inclán sanciona, y es ahora en el Ateneo de Guipúzcoa, en la que iba a ser su última Conferencia<sup>18</sup>:

«El verdadero español considera a sus héroes inferiores a él. Así, por ejemplo, los autores de la novela picaresca, se sienten honrados, superiores a los tipos creados. El verdadero español es como un demiurgo. Velázquez se cree superior a los bufones, pícaros y criados. Goya, superior también a la familia de Carlos IV y a los majos. El mismo Cervantes asiste con una sonrisa compasiva a los sucesos que le sobrevienen a Don Quijote. Y en Quevedo hay una gran crueldad contra sus héroes».

<sup>16</sup> En *Entrevista con Gregorio Martínez Sierra*, que ABC, en pocos días, hizo clásica. («Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», en «Estética del 'esperpento': Interview de Gregorio Martínez Sierra, ABC (Madrid), 7 de diciembre de 1928 y 3-VIII-1930).

<sup>17</sup> «Esto es totalmente inexacto — interpreta Juan Bautista Avalor-Arce — aplicado a Cervantes» (Juan Bautista Avalor-Arce, «Valle-Inclán: La esperpentización de don Juan Tenorio», en *Lecturas (Del temprano Renacimiento a Valle-Inclán)*, Potomac, Maryland: Scripta Humanística, 1987, ps. 107-118, nota 11).

Wilfried Floeck hace también la siguiente precisión al texto de Valle: «A mí, me parece más bien que la perspectiva de la distancia irónica es un fenómeno de los siglos XIX y XX, que se ha impuesto, sobre todo, en la novela de un Flaubert y, más tarde, en el teatro vanguardista del siglo XX, lo que, en nuestro contexto atestigua la modernidad del esperpento...» («De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en *Leer a Valle-Inclán en 1986*, Dijon: Université de Dijon, Hispánica XX, 1986, p. 160).

<sup>18</sup> «Hay tres modos de considerar a los héroes literarios y artísticos. Por encima del autor, a su nivel y por debajo...» (Publicada en *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, el 20 de febrero de 1935).

Y esto tras afirmar:

«Podríamos decir que el *Quijote* es un caso de novela picaresca a la inversa. Los que rodean al Quijote son los pícaros. El caballero es el bueno<sup>19</sup>».

Dos años antes, 1926, también en *conversación*, ésta recogida en *Heraldo de Madrid*<sup>20</sup>, tras afirmar que «El movimiento romántico de principios del siglo XIX en España tiene poca importancia», aclara:

«Creo en el romanticismo español. Lo que quiero decir es que el romanticismo español cuando menos vale, cuando tiene menos originalidad y menos fuerza, es justamente en esa época...».

Valle acababa de considerar la valía, romántica, de Lope y Calderón.

«Sin embargo — sigue aclarando —, el genio español, cuando llega a su apogeo no es romántico. Cervantes y Velázquez no son románticos. ¡Se advierte en ellos un reposo, una seguridad de lo que están haciendo, un sofrenarse...! Su obra meditada, llena de serenidad, da la impresión de ser obra de viejos<sup>21</sup>».

<sup>19</sup> «Los autores franceses se colocan siempre en éxtasis ante las peripecias del drama y las voces de los personajes. Divinizan sus héroes. Engendran dioses. Es el autor, en Francia, el primer vasallo de su prole. Exalta al protagonista y su drama por sobre lo más alto de los contornos humanos. Sirve a los héroes en el bien y en el mal como a divinidades extraordinarias. Los ingleses, obreros de corrección y de sociabilidad, practican una literatura de club. El personaje de su obra se mueve dentro del círculo de sus amistades, sujeto a los derechos y a los deberes de los hombres del mundo. Al héroe lo inscribe en un círculo, le da carta de ciudadanía y le concede voto en los comicios electorales. A la hora de las exaltaciones, respetuoso de los intereses de clase, le otorga un título de par. El autor y el personaje viven el mismo protocolo de humanidad. El drama es un simple suceso social, apenas digno de una referencia en... The Times. Otelo, es un individuo de la familia que comete la incorrección de mostrarse exageradamente celoso. Los españoles nos colocamos siempre por encima del drama y de los intérpretes. Nos sabemos siempre moviendo a capricho los hilos de la farsa. Cervantes se siente superior a Don Quijote. Se burla un poco de él, se compadece, a veces, de sus dolores y locuras, le perdona sus arrebatos, y hasta le concede la gracia de una hora postrera de cordura para conducirlo, generoso, a las puertas del cielo. Los autores españoles, juvenilmente endiosados, gustamos de salpicar con un poco de dolor la existencia que creamos. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin identidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera. Los médicos diagnostican de fisiología ambigua los arrestos dramáticos de Don Juan. Todo nuestro censo de población no vale lo que una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española. Los protagonistas son «enanos y patizambos, que juegan una tragedia» El resultado, naturalmente, es un *esperpento*» (Francisco Madrid, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943, ps. 344-345).

<sup>20</sup> *Heraldo de Madrid*, 4-V-1926.

<sup>21</sup> «Es lo contrario, exactamente, del romanticismo, cuyas creaciones parecen estar animadas por un arrebatado impulso juvenil» (*ibid.*).

Valle-Inclán parece definirse a sí mismo, pues, efectivamente, su genio, en este momento, ya llevaba seis años de madurez; ya había alcanzado «una flexibilidad — afirman Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas<sup>22</sup> —, una potencia inventiva y una capacidad de transformación sin otro paralelo que Picasso y que no se había dado casi en las letras españolas desde Cervantes».

«El artista [...] puede tomar tres posiciones frente a sus criaturas: o considerarse superior a ellas, [...] se pone servilmente de rodillas. [...] o igual a ellas, caso de Cervantes, Velázquez, Quevedo, Goya mismo, que 'no fraternizan' con los seres que crean sino que se muestran crueles e indiferentes ante su dolor [...].

El pueblo español, individualista y aristocrático, encuentra bien esa tendencia artística. Por eso ríe de muy buena gana comedias que tienen por objeto hacer burla de personajes desventurados»<sup>23</sup>.

**DON ESTRAFALARIO** — Don Esperpento, si se prefiere, que es Valle-Inclán — afirma:

«Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia»<sup>24</sup>.

«Ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica»<sup>25</sup>.

«Ese donoso buen sentido», «latino» — o sólo «napolitano»<sup>26</sup> —, «tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Este tabanque de muñecos» del «Compadre Fidel», ciego que, cual MAX ESTRELLA, «se entera mejor de las cosas del mundo»<sup>27</sup> y puede mirar la realidad de la vida «levantado en el aire» — Valle, como Cervantes, mueve los hilos de la ficción y de la historia, compromiso y distanciamiento (esperpento) —; ese «teatrillo» es el único que «puede regenerarnos»<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid: Editorial Castalia, 1982, p. 30, 2ª ed.

<sup>23</sup> Esta teoría sobre la escritura, refiriendo a Cervantes la manera «en el aire», la recoge también Ramón Gómez de la Serna, en *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, cuarta edición, p. 85.

<sup>24</sup> Ramón María del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, Madrid: Rivadeneyra, Rúa Nova, II, p. 1698. En adelante, de no hacer advertencia en contra, todas las citas a las obras de Valle-Inclán se remiten a la presente edición. Pondré la sigla utilizada para la obra, seguida del número correspondiente al tomo, en romanos, y la página en arábigos. Así, en este caso: CF, II, p. 1698.

<sup>25</sup> CF, II, p. 1706.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1704.

«¡Las rosas nos vengan de Galia! ¡Las nieblas del lado del Rhin! ¡La luz de los mitos, de Italia! ¡Y de Sevilla, un bailarín!» (MR, II, p. 349).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1567.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1808.

Varios aspectos pertinentes pueden verse en Jean Marie Lavaud, «Prologue et epilogue de 'Los cuernos de don Friolera': de Don Quichotte à Primo de Rivera», *Les Langues Neo-Latines*, 240 (1990), ps. 19-27.

A la regeneración contribuye «la pintura absurda» de «un Orbaneja de genio», que tiene «la emoción de Goya y del Greco»<sup>29</sup>. Y *Don Quijote*, lamentablemente postergado — no han servido de nada «ni *Don Quijote*, ni las guerras coloniales» — a la literatura «ridícula» y «jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser», a «los libros de Caballerías», de los que «aún no hemos salido»: a todo «el vil contagio que baja de la literatura al pueblo»<sup>30</sup>.

En la Conferencia titulada «Capacidad del español para la literatura»<sup>31</sup>, tras señalar que la capacidad de éste que «es para el teatro, por lo que el teatro tiene de plástico, porque la Minerva española es más plástica que literaria, se podría pintar en uno de esos cuadros de simple perspectiva en que se ven penitentes encapuchados», destaca:

«Segunda procesión: coge desde Despeñaperros al Moncayo, desde el alcaláino Cervantes al aragonés Goya. No llevan la melenita rizada, sino un gran cirio amarillo en la mano».

Y concluye:

«[...] la norma española está en la segunda procesión, que es sobre Castilla [...].

La manera castellana es sobre el realismo, que no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales».

Candidato a diputado «lerrouxista» por La Coruña (junio, 1931), derrotado en elecciones, afrentosas, según él, «para todo hombre honesto», debido al «amaño electoral coruñés» que no supo ver que él había dado «a Galicia una categoría estética»<sup>32</sup>, la República, considerando, «que existía Don Ramón del Valle-Inclán, gloria universal de España, que con el arma sutilísima y enojada de su arte original ha prestado servicios ya añejos al espíritu liberal de la nación»<sup>33</sup>, lo nombra Conservador General del Tesoro Artístico Nacional<sup>34</sup>. Y porque Azaña actúa con actitud catalizadora por las «dificultades y protestas» de Valle, que grita «que no es él un mendigo de la República», éste acepta

<sup>29</sup> CF, II, p. 1695.

<sup>30</sup> *Ibid.*, ps. 1807-1809.

«Valle-Inclán critica ante todo a una literatura populista y populachera, no sólo la de los romances de ciego o las coplas sino también la de los folletines y novelas por entregas, que contaminan con su chabacana ramplonería la sensibilidad y sentimentalidad del pueblo español» (Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 100).

<sup>31</sup> Pronunciada en el Casino de Madrid y publicada en *El Sol*, el 4-III-1932. Dos meses después en *Heraldo de Madrid* (Madrid) 16-V-1932. Más tarde recogida por Francisco Madrid en *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires: Poseidón, 1943, p. 104.

<sup>32</sup> Cfr., *El Sol*, 22-VII-1931. En respuesta al diputado electo, Ramón María Tenreiro, *El Sol*, 21-VII-1931.

<sup>33</sup> *El Sol*, 25-VIII-1931.

<sup>34</sup> *Heraldo de Madrid* (Madrid), 27-VIII-1931.

el encargo de organizar en el Palacio real el Museo de la República<sup>35</sup>. Y ahora Valle-Inclán tampoco ha de callar; porque tiene en su programa la estética de la revolución:

«— ¿Y el monumento a Cervantes? — dice alguien.

— Está llamado a ser trasladado.

— Hay que crear la estética de la revolución española. Todas las grandes revoluciones han tenido su estética. /.../

/.../

/.../ Aquí/ lo accidental/ es lo arqueológico, y lo esencial lo estético»<sup>36</sup>.

«El pícaro es el burlador de las leyes y buenas costumbres /.../ y el mismo Don Quijote crea su ley por encima de la ley común /.../»<sup>37</sup>.

Testimonio implícito de que el monumento más valioso es el de Cervantes, único que, destruido, será exponente de auténtica revolución. En contraste, Valle-Inclán se burla de la apoteosis que el pueblo pretende con el «glorioso» monumento a los hermanos Quintero<sup>38</sup>.

«Ya en *Las galas del difunto* (1926), Valle hace decir a JUANITO VENTOLERA:

«Yo respondo de todas mis acciones, [...] El hombre que no se pone fuera de la ley, es un cabra»<sup>39</sup>.

/.../

/.../

<sup>35</sup> Manuel Azaña, *Diario*, 26-VIII-1931, p. 104.

<sup>36</sup> Valle-Inclán, Conservador General del Tesoro Artístico Nacional. *Heraldo de Madrid* (Madrid), 27 de agosto de 1931. Antes, en la decena anterior, con tertulia propia en el café *Lión D'or*, Valle-Inclán provoca y prueba la paciencia de Ricardo Rojas:

«— Porque Cervantes es un infeliz

/.../

— Además, el *Quijote* es un libro mal escrito» (Apud Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 107).

<sup>37</sup> *El Sol* (Madrid), 29-XI-1933.

«Tal vez la solución política de España consiste en eso y no en prohibir, sino en obligar, porque obligando a hacer lo que quieren, los españoles dejarán de querer lo que se les da /.../» (*El Sol* (Madrid), 29-XII-1933).

«Lo que faltó ese 14 de abril, y yo lo dije desde el primer día, es coraje en el pueblo, que no debió dejar ningún monumento. Para la próxima revuelta espero que las masas vuelen con dinamita el monumento a Cervantes... No se hizo nada en España aquel día... Fue una lástima, pero como todo se repetirá, tarde o temprano, es preciso que vayamos indicando a la gente las cosas que hay que destruir para que nada les pille desprevenidos... Yo ya dije el mismo día de la proclamación de la República que ésta nació con el vicio de la debilidad...» (*Luz* (Madrid), 29 de enero de 1934). «/.../ Anteayer, con la comida ofrecida a Pío del Río-Hortega y al doctor Lafora, hemos celebrado el primer acto revolucionario. Era la comida una protesta por la repulsa de la Academia de Medicina a Del Río y la actitud de Lafora devolviendo su medalla de académico. Desde el primer momento se percibía una aura revolucionaria. Yo no pude excusarme para decir algunas palabras y me levanté para solicitar unas pesetas para 'nuestros amigos encarcelados'. Tomé pretexto de la señalada y levantada actitud quijotesca del doctor Lafora, para señalar que los quijotes son los que dejan la paz de sus casas para perder la libertad y la vida por un ideal» (*El Sol*, 20 de diciembre de 1934).

<sup>38</sup> *Luz*, 29 de enero de 1934.

<sup>39</sup> *GD*, II, p. 1671.

Tampoco ha de callar Valle, cuando, enfermo, asiste, diciembre de 1934, a un banquete, «primer acto revolucionario», homenaje republicano a los investigadores Pío del Río-Ortega y Lafora; de éste, alaba la «actitud quijotesca»: «los quijotes son los que dejan la paz de las cosas para perder la libertad y la vida por un ideal»<sup>40</sup>.

Sin ser preceptista, o porque lo es — sólo — de un modo muy original, Valle-Inclán, es bien sabido, explica, con insistencia, su estética. Y a este propósito, se orienta, frecuentemente, en Cervantes, referencia y norte de su producir, entre los escritores; al modo que lo es Goya, entre los pintores. En 1921 — y recuérdese que en este año se publica la primera versión de *Los cuernos de Don Friolera*<sup>41</sup> —, Valle declara para *El Heraldo de México*<sup>42</sup>, que la modalidad estética del teatro representado por muñecos, no por actores — a la manera del teatro «*Dei Piccoli*» en Italia —, «consiste en buscar el lado cómico de lo trágico de la vida misma». Y añade: «Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena».

Comprobamos cómo, la admiración por Cervantes y por el *Quijote*, facilita a Valle-Inclán la definición de su propio concepto del arte. De lo que nos habla es:

— De la teoría del autor demiurgo que no se emociona con sus personajes: «monigotes de cartón», «enanos/ fanticos ridículos/ y patizambos, que juegan una tragedia».

— De un género literario grotesco, de tragicomedia. Y ésta con norma depurada, de espíritu moderno que crea la emoción tragicómica, no de la sucesión: escena grave > parodia, sino del choque monstruoso entre lo dramático de la acción (actores dominados por la fatalidad) y la contemplación del público (hilaridad).

— Del choque entre la realidad del dolor y la actitud paródica, pues sus héroes son unos farsantes.

— Del *esperpento*, en definitiva.

Con tino, Valle-Inclán ha expuesto las ideas básicas de su obra de madurez, aplicadas a la novela — /«llevadas/ a *Tirano Banderas*» (en «una república con geografía imaginaria») y a *El Ruedo Ibérico* («sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro») — y demás géneros: *esperpentos* o producción de tono *esperpéntico*.

Versión certera de la «estética sistemáticamente deformada» que en *Lucas de bohemia* (1920) presenta MAX ESTRELLA<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Vid. nota 37.

<sup>41</sup> Versión teatral en *La Pluma*, de abril a agosto de 1921.

<sup>42</sup> Valle-Inclán en México (4). Literatura y mística: *El Heraldo de México*, (México, D.F.), 21 de septiembre de 1921.

<sup>43</sup> *LB*, II, p. 1598.

Bien se podrán considerar respuesta de admiración, adhesión al menos, las *colaboraciones* de Valle-Inclán en revistas o periódicos de denominación cervantina; incluso, con cuentos y con algunas de las primeras ediciones de sus obras.

En el significativo semanario, defensor de la justicia<sup>44</sup>, titulado *Don Quijote* y subtítulo «El paño de lágrimas de los menesterosos»<sup>45</sup>, a partir de 1855. El 13 de septiembre de 1895, publica aquí el cuento «Un cabecilla»<sup>46</sup>. Y el 4 de diciembre de 1898, el cuento «Del libro 'Tierra caliente'»<sup>47</sup>.

El 24 de mayo de 1892 publica «*Don Quijote*, poema sinfónico» en un artículo de *El Universal*<sup>48</sup>.

El 30 de marzo de 1900, en la p. 4 de *Don Quijote* se escribe:

El próximo número

*Las mil y una noches de Villaverde*

curiosísimo, ameno e instructivo folletín,  
escrito por nuestros más distinguidos literatos

Primera noche

por

R. del Valle-Inclán

El fragmento narrativo-descriptivo, impresionista, «Lluvia», algunas de cuyas líneas el autor utilizará en 1904 para el comienzo de la novela *Flor de santidad*, se publicó en *Almanaque del Don Quijote* en 1897<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Que no le impide, sin embargo, a Valle-Inclán, conservar las estructuras tradicionales y abogar por la caridad.

<sup>45</sup> Semanario satírico; republicano y socialista. Fundado el 9-I-1892, dirigido por Osorio Pérez Castañón y cuyo último número sale el 5-III-1903 — Con un paréntesis de más de dos años por prisión del director, en el año 1893 —. Impreso en dos tintas, constaba de cuatro páginas grandes: 1ª y 4ª ps. artículos, en su andadura inicial sin firmas, y ninguno literario, que fueron apareciendo tímidamente; las ps. 2ª y 3ª, incluían caricaturas, chistes, acontecimientos políticos del momento — creados, principalmente, por el famoso caricaturista Eduardo Soto (Demócrito), fundador del semanario — y sátiras anticlericales, preferentemente, antijesuiticas.

<sup>46</sup> Texto reelaborado.

<sup>47</sup> En primera versión.

<sup>48</sup> «Ecos de la prensa española: Salmerón. La eterna comidilla. Desacuerdo de los periódicos monárquicos. Alerta a la monarquía. La conspiración anarquista. Rumores. El ministro de Fomento plantando pinos. Dos zarzuelas de Chapí. *Don Quijote*, poema sinfónico». Escritos publicados por William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, México: El Colegio de México, 1952.

<sup>49</sup> «Lluvia», en *Almanaque del Don Quijote*, Madrid, 1897, p. 11. *Almanaque del Don Quijote* (principios de 1893-1899), aparece con una, para nuestro propósito, curiosa y significativa presentación:

«Archivo de verdades y *quijotadas* contra camellos saguntinos, borregos y parlamentarios, ratas y presupuestivoras, sanguijuelas fusionistas y demás especies zoológico-políticas. Obra escrita a punta de lanza y lápiz en ristre con rabia y mala intención

En 1899, pp. 16-17, un episodio, el que figuró en *Don Quijote*, sin modificación alguna, «Del libro 'Tierra caliente'».

La revista literaria, mensual, *Cervantes*<sup>50</sup>, publica, en diciembre de 1916, el n° 5 de *Geórgicas* (Valle-Inclán).

Pero centrémonos en la obra específicamente creativa, porque es en ésta donde se sanciona la presencia de Cervantes; el cotejo de los textos lo dilucida. Comprobaremos así, es línea intencional, constante en Valle-Inclán, cómo la teoría se resuelve en práctica.

La presencia de Cervantes revive evocada por Valle en la utilización de situaciones, temas y personajes cervantinos. Siempre, como queda dicho, con admiración. Admiración que, en *Una tertulia de antaño* (1909)<sup>51</sup>, se confirma:

«— ¡Hijo mío/ dice por boca de Bradomín/ no siempre nos depara la suerte la más alta ocasión que vieron los siglos!»<sup>52</sup>.

Cervantes, en el «Prólogo al lector» de la II parte de *El Quijote*, explica el nacimiento de su manquedad: «en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros»<sup>53</sup>.

Metido Valle-Inclán dentro del Marqués de Bradomín (*Sonata de invierno*, 1905)<sup>54</sup>, su «orgullo»<sup>55</sup> donjuanesco, por el que convierte su «fea manquedad»<sup>56</sup> en «poética manquedad»<sup>57</sup>, se «exalta»<sup>58</sup>, también, al pensar en la manquedad de Cervantes:

«... sólo pensé en la actitud que a lo adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad. ¡Quién la hubiera alcanzado en la más alta oca-

por  
Demócrito y sus apóstoles  
desde el arsenal revolucionario

de la santa causa de la República (...!)» (*Apud* Éliane Lavaud-Fage, *La singladura...*, op. cit., p. 470). Subrayo por mi cuenta.

<sup>50</sup> La revista *Cervantes* fue creada con motivo del tercer centenario del *Quijote*. Dirigida en su primera etapa por Villaespesa. Con Cansinos Assens, que la dirige después, se convierte en portavoz de la juventud «ultra» (*Apud* Éliane Lavaud-Fage, *ibid.*, p. 471).

<sup>51</sup> La novela *Una tertulia de antaño*, se publicó en *El Cuento Semanal*, n° 121, Madrid, 23-IV-1909.

<sup>52</sup> TA, Madrid: *El Cuento Semanal*, 1909.

<sup>53</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, «Prólogo al lector», p. 33. En adelante, todas las citas a esta obra, se remiten a la presente edición. Las expresaré así: *Quijote*, en romanos, separados por comas, los números que se refieren a la parte y al capítulo. La página en arábigos. Subrayo por mi cuenta algunos textos.

<sup>54</sup> Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid: Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1905, primera edición, novela.

<sup>55</sup> *SI*, I, ps. 433-434-442-455.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>57</sup> *Ibid.*, ps. 433 y 455.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 442.

sión que vieron los siglos! Yo confieso que entonces más envidiaba aquella gloria al divino soldado, que la gloria de haber escrito el Quijote<sup>59</sup>.

En las reminiscencias cervantinas, Valle-Inclán utiliza, como técnica de buena herencia, la ironía. No comprendo por qué María Esther Pérez<sup>60</sup>, al considerar a Quevedo, por el sarcasmo, el primer gran antecesor de Valle-Inclán, opinión que sí comparto, no acierta — como tampoco Melchor Fernández Almagro, al que cita — a cualificar, en la medida que le corresponde (que es la que significa el humor irónico, pues no todo es «maligno»), lo que Valle-Inclán debe a Cervantes.

«Aldonza» versus «Dulcinea» es presentada por Valle-Inclán. Bien dando el nombre de Aldonza a la DUEÑA — dueña como tantas otras existentes en los entremeses cervantinos y en *El Quijote* — que sirve a LA MARQUESA, en *La Marquesa Rosalinda*<sup>61</sup>. O haciendo aparecer, caso en *Viva mi dueño*, «tras los cristales» a una «Augusta Dulcinea».

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 432.

«Para escribir el Quijote en la cárcel», dice a los policías, que lo detienen, que coge libros y cuartillas (*Apud* Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 160).

Benavente no asimiló el temperamento de Valle-Inclán:

«— ¡Que no fue en Lepanto, Ramón!» (*Apud*, Ramón Gómez de la Serna, *ibid.*, p. 48).

Sí, en cambio, el periodista Luis Antón del Olmet, que, admirado en su conversación con Valle, recoge en *Impresiones de América*, *El Debate* (Madrid), 27-XII-1990, lo que sigue:

«... este marqués de Bradomín, tan sutil y tan oculto, novelador y poeta, manco como Cervantes y miope como Quevedo, es bueno, bueno como todos los grandes y poderosos».

Y Vicente A. Salaverri, en *Los hombres de España*, VI-1913:

«— ¡Grande amigo! — clamé con alborozo, tomando su mano, su única mano, esa mano que, como la de Cervantes, era demasiado gloriosa para necesitar de compañera».

Le hubiera gustado a Valle-Inclán, y hasta hubiera perdonado ignorancias, la observación de un «paleta» sobre su persona: «— ¡Ah, sí, el manquillo, el que escribió ese libro tan leído que se llama el Quijote» (*Apud* Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 182). «Había noches en que le veía con un poncho mexicano, triste de no haber sido cazador de hombres, y otras noches se me aparecía versicular y salmódico, queriendo fraguar un nuevo libro de caballerías» (*ibid.*, p. 112).

«Es natural casi — afirma Zamora Vicente, señalando a Valle-Inclán Bradomín — que /a/ un personaje literatizado le guste /.../ inevitablemente, pensar en la manquedad de Cervantes ante la propia manquedad» (*La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid: Gredos, 1969, p. 64).

<sup>60</sup> María Esther Pérez, *Valle-Inclán: su ambigüedad modernista*, Madrid: Playor, Nova Scholar, 1977, p. 107: «Fernández Almagro está en lo cierto al hablar del 'sentido maligno del humor de Valle-Inclán', que en la literatura española sólo reconoce un antecedente, o sea Quevedo. Pues, hay el humor del Arcipreste, no digamos el de Cervantes, el de Larra, etc. Pero — del mismo modo que sucede con Quevedo — en Valle-Inclán el humor, si no es en sí maligno, al menos tiene una consecuente significación de malignidad».

<sup>61</sup> «Rosalinda»

¿Habéis llevado, Aldonza, las dos velas  
A las madres Descalzas? (*MR*, II, p. 401).

Con, apenas, disimulado sarcasmo, el autor quiere que contemplemos a la Reina Isabel II desde el prisma de la ordinariez de la hembra del Toboso<sup>62</sup>. O en la caricatura de la Infanta Isabel Francisca; bien configurada, y redondeada por el contraste con que, a modo de colofón, se cierra el retrato:

«La Infanta Isabel Francisca, rubia, chata, una fábula verde el vestido, cachirulo de carey, mantilla de madroños, belleza manchega de Princesa Aldonza»<sup>63</sup>.

Quijotismo galante, sí; pero sobre todo, Valle-Inclán establece, insisto, un quijotismo salvador. Éste es el que, en *Baza de espadas*, p.e., pone en boca del anarquista ruso, BAKUNIN: «Siempre los españoles seréis nietos del Quijote»<sup>64</sup>.

Las referencias al quijotismo, se hacen como análisis del carácter del español, que se descubre, con frecuencia, en la reacción ante los hechos — «*El Quijote* es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo»<sup>65</sup> —; como lamento, también, del autor, por el insuficiente aprecio que el español tiene de la obra cumbre; como panegírico consecuente, por parte de Valle-Inclán, de la producción cervantina. Así lo entiende el Marqués de Bradomín, en cuya conversación, de enamorado, con Feliche, se reflejan las dos vertientes de Valle-Inclán: la reacción del pueblo ante la obra y la admiración por *El Quijote*:

«— ¡*El Quijote!* Feliche, este es el libro que no debe leer una niña ilusionada. Este libro perverso /.../»

<sup>62</sup> «... la aparición, tras los cristales de la Augusta Dulcinea» (*VD*, I, p. 1345).

<sup>63</sup> *VD*, I, p. 1578. Valle-Inclán se inspiraba en el Madrid de su tiempo, de cuyos sucesos, también, ofrecía la crónica: «La Infanta Isabel estaba en todos los teatros vestida de verde, y se dormía en todos los conciertos» («Prólogo» de *El Pedigree*, *op. cit.*).

Otras muestras de ironía:

Ridiculizando la actitud de un personaje:

«Dile a Patrocino — pide Doña Isabel a la Piora — que no sea rencorosa, que está muy mal en una santa. Ya sabe ella que por algo la llamo yo *Licenciado Vidriera*» (*CM*, I, p. 1312).

Con la siguiente reminiscencia de Cervantes:

«Imaginóse el desdichado que era *todo hecho de vidrio*, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le *quebrarían*» (*El Licenciado Vidriera*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Miguel de Cervantes. *Novelas Ejemplares*, II, Madrid: Cátedra, 1992, p. 117). En adelante, todas las citas a esta obra, se remiten a la presente edición. Pondré sólo la página, detrás de *El Licenciado*... Subrayo por mi cuenta algunos textos.

<sup>64</sup> Ramón María del Valle-Inclán, *Baza de espadas*, OE, II, Madrid: Aguilar, 1971, p. 602. En adelante, todas las citas a esta obra, se remiten a la presente edición. Pongo sólo la sigla correspondiente y la página.

«¡Buena prosapia — apostilla Juan Bautista Avalle-Arce —, para salvar a una nación!» (*Lecturas*..., *op. cit.*, p. 101).

<sup>65</sup> Autocrítica del «esperpento», *La novela de Hoy* (Madrid), núm. 418, 16 de mayo de 1930. Entrevista de José Montero Alonso.

- /.../
- /.../ Malvado libro que ni a la santidad le autoriza la extravagancia.
- /.../
- /.../ No quieras conocer el veneno de esta serpiente encuadrada en pergamino, edición príncipe de Sevilla /.../
- /.../
- ¿Y es un libro magnífico?
- Único.
- /.../
- Vuélveme el libro: ¡Lo leeré para que no me tengas por coqueta!
- Y para que me guarde de darte consejos.<sup>66</sup>

La virtuosa dama, Feliche, acababa de decir:

«— A mí me gusta este páramo, y soñar con ser Santa Teresa»<sup>67</sup>.

A lo que la Marquesa Carolina, adoptando una postura opuesta a todo ideal, responde:

«— Más propio de aquí es Don Quijote. Pero con esas ideas acabarás entrando en un convento»<sup>68</sup>.

«Las alusiones al Quijote — dice Juan Bautista Avalle-Arce<sup>69</sup> — sirven para crear un sistema de referencias que nos da más cabal noción de la profundidad de la sima en que ha caído España /.../. Bien cierto es, /.../ que más propio de la Mancha es Don Quijote, /.../ pero ocurre que en la Mancha, por ese fatal proceso de degradación histórica, ya no quedan caballeros, sino caballistas, o sea los bandoleros dedicados a secuestros, asesinatos, robos e incendios. La pobre España isabelina ya no tiene fuerzas para parir caballeros; sólo le cabe abortar caballistas».

Así lo entendió Segundo Olmedilla, encubridor y falsario, al criticar el propósito del Gobernador de Córdoba de corregir a los bandidos andaluces:

«/.../ es un loco de teatro. Se le ha puesto acabar con la gente cruda, que es el mejor vino de estos pagos, y esa fantasía no la ha tenido ni Don Quijote»<sup>70</sup>.

Porque si se pretende la defensa de la justicia, si por el «llano man-

<sup>66</sup> CM, I, ps. 1212-1215.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1152.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 1152.

La misma advertencia había de recibir la virtuosa, ahora por parte de Dolores Chamorro, personaje caricaturesco, más próximo a cualquier vileza que a algún quijotismo: «El orgullo es muy mal consejero, y tú no estás en situación de hacer la Doña Quijota...».

<sup>69</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *Lecturas...*, op. cit., p. 104.

<sup>70</sup> CM, I, p. 1145.

chego» «Trotaba /.../, enristrada la lanza, toda ilusión en la noche de luna, el yelmo, la sombra de Don Quijote», se concluye que, «Llevaba a la grupa, desmadejado de brazos y piernas, un pelele con dos agujeros al socaire de las orejas»<sup>71</sup>.

Los héroes son suplantados, en caricatura trágica, por los antihéroes, cuando la degradación es colectiva: «— ¡El mundo se arregla pegando fuerte!»<sup>72</sup>. Es el comentario del Caballo de Espadas con el rucio de Sancho, que, sin rocinante, se convierte en el esperpento de España<sup>73</sup>.

A la acusación de «hazaña de villanos» que el segundón CARA DE PLATA dirige a su hermano FARRUQUINO, por su deseo de «ponerle los huesos en un haz» a SABELITA, éste le responde: «Mejor que tu empeño de hacer el caballero andante»<sup>74</sup>.

La sátira al quijotismo como ideal, se aprecia, de modo similar, en otros casos. Adolfo Bonifaz, Barón de Bonifaz, pillastre y noble, con mentalidad opuesta al distanciamiento demiúrgico, representado, en reminiscencia quijotesca, por Maese Pedro, advierte al Marqués de Torre-Mellada:

«Pues bien, prefiero hundirme en todo eso, a que me mueva por un hilo maese Pedro»<sup>75</sup>.

El lamento o acusación está también en boca de MAESE LOTARIO, el «comediante» o «farandul»<sup>76</sup> de *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), que, con «capa grana», «calzas prietas» «y en pretina de ante la guitarra»<sup>77</sup>, «aparece sobre el vano del arco»<sup>78</sup>. Hermano, se diría, de maese Pedro: «en esto entró por la puerta de la venta un hombre todo vestido de camuza, medias, greguescos y jubón»<sup>79</sup>.

Pues bien, MAESE LOTARIO, «titiritero»<sup>80</sup> con «retablo»<sup>81</sup> de «moros y cristianos»<sup>82</sup>, «italiano por su nombre y por su arte»<sup>83</sup>

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1141.

<sup>72</sup> Ramón María del Valle-Inclán, «Aires nacionales», en *La Corte de los Milagros*, 14. Madrid: Aguilar, I, 1958, p. 16. En adelante, siempre que me refiera a «Aires nacionales», citaré por esta edición. Así: «Aires...», (página).

<sup>73</sup> «— ¡Pegar fuerte!» («Aires...», p. 7). «— ¡Pegar fuerte, a ver si se enmiendan!» (*ibid.*, p. 8).

<sup>74</sup> *AB*, II, p. 959.

<sup>75</sup> CM, I, p. 1280.

<sup>76</sup> *ER*, II, p. 491. Cfr., *Íd.*, ps. 496-502-522.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 487; «taleguilla de ante» (*ibid.*).

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>79</sup> *Quijote*, II, XXV, p. 233.

<sup>80</sup> *ER*, II, ps. 35-42-45-75-80.

<sup>81</sup> *Ibid.*, ps. 486-496-501-545-549.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>83</sup> *Ibid.*, ps. 495-501.



desde, dice — evocando la *Commedia dell'Arte*<sup>84</sup> y rememorando su huida «de Italia acá por asesino»<sup>85</sup> —, «¡/.../ aquella/ locura que mudó para siempre mi estrella!»<sup>86</sup>. Ahora va por los «caminos»<sup>87</sup> *desheroicizado* — «Parece un héroe bandolero»<sup>88</sup> —; «fue sopón, que se pica de poeta»<sup>89</sup>, «encubre el nombre»<sup>90</sup>. Como algo, también, encubría «el del parche»<sup>91</sup>: «/.../ el tal maese Pedro traía encubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo *con parche de tafetán verde*»; «señal», se advierte irónicamente, «que todo aquel lado debía de estar enfermo»<sup>92</sup>. En II, XXII — «Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono»<sup>93</sup> —, sabemos que «temeroso /.../ de la justicia, que le buscaba /.../ determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de *titerero*»<sup>94</sup>.

<sup>84</sup> «/.../ tinglado de cimbeles» (*ibid.*, p. 501); «Enamorado siempre del rostro de la LUNA, conduzco en mi retablo su claridad divina/ que juega en sus juegos sobre mi mandolina, /.../ son otras marionetas que nunca vio Versailles» (*ibid.*, ps. 510-511).

En el *Quijote*: «Callaron todos, tiriros y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que en el retablo miraban, de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, /.../» (II, XXVI, ps. 239-240).

<sup>85</sup> *ER*, II, p. 502.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 496; «Y al camino me retorno» (*ibid.*, p. 484); «¡Ponte sobre el camino /.../» (*ibid.*, p. 543). En el *Quijote*: «/.../ que camine la carreta donde viene el mono y el retablo» (II, XXV, p. 234).

<sup>88</sup> *ER*, II, p. 542.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Quijote*, II, XXV, p. 234.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, XXII, p. 251. Tras descubrir que maese Pedro es Ginés de Pasamonte, galeote que, después de haber sido liberado por Don Quijote (cf., I, XXII), desagradecido, robó el rucio a Sancho (*ibid.*, XIII, p. 276, nota 5).

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 250. También LUCERO, farandul, si bien de débil simbolismo, en *Divinas Palabras*, encubre su nombre: «LUCERO, QUE OTRAS VECES SE LLAMA SÉPTIMO MIAU Y COMPADRE MIAU» (*DP*, II, p. 1165).

Y lleva, igualmente, un ojo tapado con un «parche»:

«Miguelín

¿Qué representa el ojo que lleva usted *cubierto*, Compadre Miau?

El *Compadre Miau*

Que con uno me basta para conocerle a usted las intenciones, Comadre Mari-cuela.

/.../

El *Compadre Miau*

¿No me hace gracia el ojo tapado? /.../» (*ibid.*, ps. 1218-1219).

«Simoniña

¡Por bueno está usted señalado en la cara!

Séptimo Miau

¿Cree usted, joven?

/.../

SÉPTIMO MIAU escupe la colilla, alza el *parche* con dos dedos, descubriendo el *ojo* que lleva tapado y con un guiño lo recata de nuevo sobre el *verde tafetán*.

MAESE LOTARIO «corre, por su condición inquieta», «llegó» y «mudó todo el cotarro», «puso nuevos versos», «¡sin gramática!», «conformes al hablar zamarró»<sup>95</sup>. «Bululú»<sup>96</sup> con su tabanque, el «Retablo de las maravillas»<sup>97</sup> — es reminiscencia cervantina la referencia al «retablo del Conde don Gaiferos/ y Melisendra»<sup>98</sup>: «aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra»<sup>99</sup> —; acompañado del MONO MERLÍN, «¡Mono adivino!»<sup>100</sup> como maese Pedro en el *Quijote*, que, según el ventero:

Séptimo Miau

¡Ya ha visto usted cómo no estoy señalado!

Simoniña

Pues por alguna *maldad* lo *encubre*» (*ibid.*, ps. 1286-1287).

<sup>95</sup> *ER*, II, p. 502. También «/.../ el romance del farandul /.../» (*ibid.*, p. 482); «los romancillos que vende el ciego» (*ibid.*, p. 488); «lindas coplas de planto» (*ibid.*); «planto de bululú» (*ibid.*, p. 489); «Coplas jamás oídas/ en la guitarra» (*ibid.*, p. 491); «¡Como en la copla/ de Gerineldos y Blanca-Flor!» (*ibid.*); «Y el martirio de Santa Genoveva» (*ibid.*, p. 501); el «retablo/ de la Santa Patrona de París» (*ibid.*); «coplas de letrilla» (*ibid.*, p. 503). Maese Lotario, en fin, no sólo es «capaz de hacer un Romancero», también «un héroe para él» (*ibid.*, ps. 553-554).

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 542; *id.*, *ibid.*, p. 547.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>99</sup> *Quijote*, II, XXV, p. 233.

«— Esta verdadera historia que aquí /.../ se representa /.../. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros» (*ibid.*, XXVI, p. 240).

<sup>100</sup> *ER*, II, p. 484.

LUCERO, el farandul de *Divinas Palabras*, va acompañado de COIMBRA, perro con «espíritu profético» (*DP*, II, p. 1172), y de COLORÍN, «Pájaro Sabio» (*ibid.*, p. 1173), «pájaro mago» (*ibid.*, p. 1217): «en su pico está toda la ciencia de lo venidero» (*ibid.*, p. 1223).

«El hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda, y el *perro sabio* sujeto de un rojo cordón mugriento /.../.

/.../

Poca Pena

¡Escapado de presidio!

/.../

Pedro Gailo

¿Te titulas *amigo del Diablo*?

Lucero

Somos *compadres*

/.../

Lucero

Este animal tiene *pacto con al compadre Satanás*.

/.../

Poca Pena

/.../ a un hombre diste muerte.

/.../

Lucero

Coimbra, ¿dónde encontraremos otro /pájaro/? ¿Te parece pedirselo al compadre Satanás?» (*ibid.*, ps. 1167-1170 y 1172-1174).

«.../ es un famoso titerero que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando el retablo de Melisendra, libertada por el famoso don Gaiferos,

«El Compadre Miau

¿Compadre, quiere usted que el pleito lo sentencie Coimbra?

Miguelín

Compadre, no quiero mi pleito en el Diablo.

.../

El Compadre Miau

La Plaza de Ceuta.

Miguelín

Donde está el gran presidio.

El Compadre Miau

Y la flor de España.

Miguelín

¿Conoce usted esa ribera?

El Compadre Miau

Comadre Maricuela, de allá soy escapado. .../.

Miguelín

¡Y mirando que tanto tiene corrido, no será mejor que renuncie a estos cuartos!» (*ibid.*, ps. 1182-1183).

«Un Guardia

¿No estuvo aquí uno que hasta hace poco corría las ferias con una mujer de la vida? El Conde Polaco.

El Ciego de Gondar

Aquí no tratamos con gente tan política.

Otro Guardia

Es el nombre con que viene reclamado.

El Ciego de Gondar

El nombre se cambia más pronto que la pelleja.

Miguelín

¿En qué oficio se emplea ese sujeto, Señores Guardias?

Un Guardia

En los peores, .../.

El Ciego de Gondar

Unos corremos el mundo con honradez y otros sin ella.

.../

El otro Guardia

Yo, para no equivocarme, os ponía a todos a la sombra. ¡Cuidado con lo que se hace, que andamos vigilantes!»

.../

Un Guardia

¡Pues mucho ojo!

.../

El Ciego de Gondar

Me parece que señalamos al mismo santo.

.../

Mari-Gaila

¿Qué hablar por cifra!

.../.

Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos»<sup>101</sup>.

BERGANZA, en *El coloquio de los perros*, parece anunciarlos y acusarlos:

.../

Miguelín

¡Miau!

El TAIMADO mozuelo, .../ silba un nuevo aire. .../

Mari-Gaila

¡Linda tocata! Parece habanera.

El Vendedor de agua de limón

El Compadre Miau vino con ella del fin del mundo.

Mari-Gaila

Será de reír la primera vez que nos encontremos. No le conozco, y llevo tres noches que sueño con él y con su perro.

Miguelín

Falta que el hombre de tu sueño tenga la cara del Compadre.

Mari-Gaila

Padronés, si tal acontece, también te digo que tiene pacto» (*ibid.*, ps. 1214-1216).

«Mari-Gaila

Cambia por el ojo que lleva tapado.

.../

COLORÍN, caperuza verde y bragas amarillas, aparece en la puerta de su alcazar, con la suerte en el pico [...]» (*ibid.*, ps. 1217-1218).

«COIMBRA .../, irreverente, olfatea la sotana y estornuda, remedando la tos de una vieja.

.../

Séptimo Miau

Pídale usted la pata, compadre.

Pedro Gailo

No soy de vuestro arte.

Séptimo Miau

¿Qué arte es el nuestro?

Pedro Gailo

¡Arte del Diablo!

Séptimo Miau

¡Coimbra, se vive de calumnias!» (*ibid.*, p. 1286).

<sup>101</sup> Quijote, II, XXV, p. 234.

«.../ y de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir; y aunque no todas veces acierta en todas, en las más no yerra; de modo que nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo. .../ — Mira, Sancho, yo he considerado bien la *estraña habilidad de este mono*, y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro, su amo, *debe de tener hecho pacto, tácito o expreso, con el demonio. .../*  
.../ *concierto con el demonio*, de que infunda esa *habilidad* en el mono .../ está claro que este mono *habla con el estilo del diablo*; y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinádole, y sacádole de cuajo en virtud de quién adivina;» (*ibid.*, ps. 234-237).

«.../ el atambor, por tener con qué mostrar más sus chocarrerías, .../ Púsome nombre de 'perro sabio', .../ por esto hay tantos *titereros* en España; tantos que muestran *retablos*; [...] y, con esto, .../ no salen de los *bodegones* y tabernas en todo el año; .../ Toda esta gente es *vagamunda*, inútil y sin provecho; *esponjas del vino* y *gorgojos del pan*»<sup>102</sup>.

VIDRIERA, en *El Licenciado Vidriera*, se muestra ecléctico:

«De los *titereros* decía mil males: decía que era gente *vagamunda* y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus *retablos* volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los *bodegones* y *tabernas*; en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo *silencio en sus retablos*, o los *desterraba del reino*.

.../ lo que menos ha menester la farsa es personas bien nacidas; galanes sí, gentiles hombres y de expeditas lenguas. .../ *hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, .../ Y con todo esto, son necesarios en la república*, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean»<sup>103</sup>.

Y si *maese Pedro*, por boca de su mono, presenta como *verisímiles*, sólo, parte de las cosas que vio en la *Cueva de Montesinos*<sup>104</sup>, MAESE LOTARIO replica al Rey: «son siempre inverosímiles las historias de amor»<sup>105</sup>.

Vid., María Nieves Fernández García, «Relaciones entre mito y magia en el *Quijote*», *RICUS (Filología)* XI, 2 (1991-1992) 85-99.

<sup>102</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*. Edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín, Cervantes. Novelas Ejemplares, II, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, ps. 279-282. Todas las citas a esta obra, se remitirán a la presente edición.

«BERGANZA. — Bien es verdad que en el discurso de mi vida diversas y muchas veces he oído decir *grandes prerrogativas* nuestras; tanto, que parece que algunos han querido sentir que tenemos un *natural distinto*, tan vivo y tan agudo en muchas cosas, que da indicios y señales de faltar poco para mostrar que tenemos un *no sé qué* de entendimiento, capaz de discurso» (*ibid.*, p. 210).

«BERGANZA. — .../ las carlangas con puntas de acero .../ me las quitó un gitano en una venta, y ya en Sevilla andaba sin ellas; pero el alguacil me puso un collar, tachonado todo de latón morisco. Considera, Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante, y hoy me vees corchete» (*ibid.*, p. 260).

«BERGANZA. — .../ y váyase con Dios; si no — dice la huéspeda —, por mi santiguada que arroje el bodegón por la ventana y que saque a la plaza toda la chirinola desta historia; .../ el Teniente de Asistente, que viniendo a visitar aquella posada, .../ 'Hermana camera, yo quiero creer que vuestro marido tiene carta de hidalguía, con que vos me confeséis que es hidalgo mesonero'» (*ibid.*, ps. 265, 267 y 268).

«CIPION. — .../ Muchos y muy muchos hay hidalgos por naturaleza, y de hidalgas condiciones; muchos no son arrojados, insolentes, ni mal criados, ni rateros, como los que andan por los mesones midiendo las espadas a los extranjeros» (*ibid.*, p. 269).

<sup>103</sup> *El Licenciado...*, ps. 133-134.

<sup>104</sup> *Quijote*, II, XV, p. 238.

Vid., María Nieves Fernández García, «Caminos no mencionados en el *Quijote*», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica* (Pastrana, 6-11 de julio de 1992), Guadalajara: AACHE, II, ps. 237-247.

<sup>105</sup> *ER*, II, p. 515.

No es casualidad, por todo, que sea EL DEL VERDE GABÁN quien anuncia a MAESE LOTARIO comparándolo con *maese Pedro*:

«Acaso nos divierta, esta noche, en la venta, que hay hogaño/ huésped que pague sin sacarlo a escote, / y Maese Lotario es *buon compañero*, como era el Maese Pedro del Quijote»<sup>106</sup>.

Leamos ahora en la obra cervantina:

«.../ el tal maese Pedro .../ es hombre galante, como dicen en Italia, y *bon compañero*»<sup>107</sup>.

«— .../ vámonos/ dice Don Quijote a Sancho/ a ver el retablo del buen maese Pedro, que para mí tengo que debe de tener alguna novedad.

— ¿Cómo alguna? — respondió maese Pedro —. Sesenta mil encierra en sí este mi retablo; .../ es una de las cosas más de ver que hoy tiene el mundo»<sup>108</sup>.

Y como *maese Pedro*, pensemos, MAESE LOTARIO se queja:

«Sólo ama realidades esta gente española; Sancho Panza medita tumbado a la bartola. Aquí, si alguno sueña, consulta la baraja, / tienta la lotería, espera y no trabaja. Al indigena ibero, cada vez más hirsuto, / es mentarle la madre mentarle lo Absoluto»<sup>109</sup>.

MAESE LOTARIO combate el realismo; por eso prefiere «Lo Absoluto» a «Sancho Panza». Y los caminos de la «arquitectura» y «alusión» — Goya, sin duda<sup>110</sup> —, a la pintura de Velázquez<sup>111</sup>.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 486.

«Para alegrar las fiestas fui llamado, y espero/ que celebren mi ingenio como titiritero/ las damas de la Corte: Con ellas una danza/ ensayo de pastores. A la española usanza/ baten las castañuelas y hacen alardes majos/ los galanes, y tienen ellas los ojos bajos. / Cintas en los cayados y rosas en los talles/ son otras marionetas que nunca vio Versailles» (*ibid.*, p. 511).

«El Escudero

Nuestro Señor el Duque, que hoy hospeda/ al Rey, para le dar divertimento/ os llama a su palacio de Nebreda, / donde ofrece a la Corte alojamiento. / Como sabe que sois gentil poeta/ por befas que sacasteis de estudiante, / os quiere proponer una cuarteta/ con acertijo para el consonante» (*ibid.*, p. 493).

<sup>107</sup> *Quijote*, II, XXV, p. 234.

«Y agora, porque se lo debo, y por darle gusto, quiero armar mi retablo y dar placer a cuantos están en la venta, sin paga alguna» (*ibid.*, p. 236).

«Por la respuesta de cada pregunta pedía dos reales, y de algunas hacía barato» (*ibid.*, XXVII, p. 250).

<sup>108</sup> *Ibid.*, XXV, p. 239.

<sup>109</sup> *ER*, II, p. 511.

<sup>110</sup> Con más de una oportunidad, me he referido a la influencia de Goya en Valle-Inclán. Quiero, sin embargo, dejar constancia aquí de una cadena de obras, en las que, de forma explícita, aparece, como «inventor» de la nueva estética, el nombre del pintor: *La Marquesa Rosalinda* (cfr., II, p. 351); *La pipa de Kif* (cfr., II, p. 1953). De esta cadena que se robustecerá con *Luces de bohemia* — cfr., II, p. 1598 —, es eslabón importante, como puede comprobarse en el texto más arriba citado, la *Farsa italiana de la enamorada del Rey*.

<sup>111</sup> «Maese Lotario

Las versallescas danzas acaso son más bellas. / Pero dan los collados sus brisas de

Francisco Ruiz Ramón<sup>112</sup> ve en *La enamorada del Rey* «la liquidación del mito histórico de la unión de la realeza y el pueblo». Pero MAESE LOTARIO da algo muy valioso a cambio: cual Lope, él hablará en *neocio* al presentar su «retablo».

No conviene, sin embargo, remansarse en la contemplación de la anécdota. Y mucho menos para este aspecto. Debe analizarse el imperativo de la *Farsa*, descifrando el mensaje del arte «Absoluto», que, sin duda, constituye la intención del autor: su nueva estética<sup>113</sup>. A esta luz hay que ver la ironía siguiente:

«Como soy un payaso, prefiero, a la retórica manera, la del vulgo. / Y mis coplas compongo como Mingo Revulgo»<sup>114</sup>.

Para todo eso es para lo que MAESE LOTARIO necesita *apayarsarse*. Con sus coplas, que, como las de ciegos<sup>115</sup>, cantan el amor del Rey y la niña, y con su «retablo», quiere entrar en Palacio<sup>116</sup>.

Muestra también de oposición al realismo es el ideal quijotesco, base, igualmente, de superación de un modo de «dolorido sentir» noventayochista. La necesidad de España es un ideal renovador orien-

tomillo/ a las Tirsis que bailan al son del caramillo. / El galán las corteja con trenzas de jota, / y desprende la encina la madura bellota, / que rueda entre el corpiño de la moza, que enseña/ en el baile, las ligas azules de estameña. / En el arte hay dos caminos: Uno es arquitectura/ y alusión, logaritmos de la literatura:/ El otro realidades como el mundo las muestra, / dicen que así Velázquez pintó su obra maestra» (ER, II, p. 551).

<sup>112</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1977, p. 112.

<sup>113</sup> Lo digo de nuevo. Puede consultarse María Nieves Fernández García, *El universo del esperpento en Valle-Inclán*, Valladolid: Aceña, 1993, principalmente, ps. 34-39. *Id.*, «Para una aproximación al vanguardismo de Valle-Inclán», en *De la experiencia mística a la creación grotesca: Tres ensayos de aproximación a los límites* (Juan de Yepes, Francisco de Quevedo y Ramón María del Valle-Inclán), San Juan de Puerto Rico: Mairena, 1993, ps. 73 y ss.

<sup>114</sup> ER, II, p. 521. Lo que ahora ofrece Valle-Inclán, el incomprendido por el arte Absoluto; el que en la imaginación de Ramón Gómez de la Serna «durante tantos años se había empeñado que fuese difícil, orfebrado y preciosista», es arte — sarcasmo — sin fantasías: la nueva estética, insisto, bajo disfraz de lo que a él no le convence — ya aquí — más que «las abominables coplas de Joselito» (CF, II, p. 1704). En la evocación del citado Ramón Gómez de la Serna. — ¡No os lo merecíais! ¡Ya me he cansado! ¡Ahora arte de feria, barraca y aleluya! (Apud Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 150).

Guillermo Díaz-Plaja afirma que la «visión irónica» existe en esta *Farsa*, como en *La Marquesa Rosalinda*, «se derrumba en la visión degradada» (*Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos, 1972, p. 27).

«Mofa» (ER, II, p. 553); «befa» (*ibid.*, ps. 518 y 519); «solfa» (*ibid.*, p. 521); «/.../ de maldiciente/ fue notada tu musa» (*ibid.*, p. 524); «/.../ mofó de mi honor /.../» (*ibid.*); «/.../ coplas de pies excomulgados.» (*ibid.*, p. 526); «/.../ versos chabacanos» (*ibid.*, p. 527); «La hija de Pero Mingo, el Mesonero, / esta carta la manda al Rey de España/ 'en las alforjas de un titiritero'» (*ibid.*); «patraña» (*ibid.*).

<sup>115</sup> Se coloca así Valle-Inclán, de algún modo, al lado de Unamuno (*Vida de Don Quijote y Sancho*), Ramiro de Maeztu (*Don Quijote, Don Juan y La Celestina*) y Rubén Darío («Letanías de Nuestro Señor Don Quijote»).

<sup>116</sup> Cfr. ER, I, ps. 527-528 y text. cit., ps. 553-554.

tado por la fantasía. «Al modo de los del '98 — señala Sumner M. Greenfield<sup>117</sup> —, insta nostálgicamente a la revitalización del ideal quijotesco como medio de una renovación nacional». Por eso EL REY, como en aplauso final de obra, se dirige al titiritero:

«¡Perfectamente! Por tu canción, Lotario, en mi reinado, / una flor ideal dio su perfume. / Voló una mariposa del legado/ glorioso, que en polilla se consume. / Quiero trocar por normas de poeial los chabacanos ritos leguleyos.»<sup>118</sup>

Y este aplauso final es consecuente con el «quijotismo romántico» — manifiesto en el desarrollo temático —, que nos lleva a reconsiderar el comienzo de la obra: «Una venta clásica» que «Tiene vaho de letras del Quijote»<sup>119</sup>. En ella la imaginación de MARI-JUSTINA — como la de Don Quijote —, «tiene revuelto el sentido»<sup>120</sup>. Según su abuela, LA VENTERA, porque:

«Os vuelven locas a las mozuelas/ los romancillos que vende el ciego»<sup>121</sup>.

Bien ha visto Antonio Buero Vallejo<sup>122</sup> que es «su sentido último el que/ convierte esta farsa/ en otro breve y encantador Quijote, con su ilusión y con su desengaño». «Mari-Justina — sigue el crítico — es la conmovedora 'Doña Quijote' que Valle-Inclán recrea». Y cita el argumento de MAESE LOTARIO:

«Mari-Justina, sobre tu alba frente/ la locura ideal de Don Quijote/ permíteme besar»<sup>123</sup>.

Se cumple así la *quijotización* del REY — pareja al *idealismo* de MAESE LOTARIO —. Y, al tiempo, su *desquijotización*, que se produce con el *desengaño* de MARI-JUSTINA, expresado, llanamente, por LA VENTERA: ¡Y mi nieta se queda sin casorio!<sup>124</sup>.

Valle-Inclán gusta de presentar situaciones conflictivas entre la ilusión y la realidad. Si MAESE LOTARIO, acusado de «galiparlista», es amenazado con «el Santo Oficio»<sup>125</sup>, lo es, principalmente, porque

<sup>117</sup> Sumner M. Greenfield, *op. cit.*, p. 150.

<sup>118</sup> ER, II, p. 554.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>122</sup> Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire» (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán), *Revista de Occidente*, núms. 44-45, noviembre-diciembre 1966, ps. 132-145. Aparecido después en Madrid: Alianza Editorial, 1973. Reproducido más tarde en Ricardo Doménech, editor, *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, El Escritor y la Crítica, 1988, p. 281.

<sup>123</sup> ER, II, p. 552.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 519.

— nos lo ha dicho — «Sólo ama realidades esta gente española»<sup>126</sup>. ROSALINDA, en *La Marquesa Rosalinda*, cuenta así el «furor de su marido»:

«¡Es Castilla que aceda las uvas de champaña! ¡Son los autos de fe que hace la Inquisición! ¡Y las comedias de Don Pedro Calderón!»<sup>127</sup>.

Pero su ilusión experimenta también un proceso de *desquijotización*<sup>128</sup>. Así, en la jornada primera, no acata el realismo sanhopancesco y admonitorio de AMARANTA:

«Yo sé del temblor que encanta y que espanta/ Al tender la mano y morder la poma/ Que el cercado ajeno por la cerca asoma»<sup>129</sup>.

Su respuesta es firme:

«/.../ ese temblor, /.../ convierte todas/ Las citas de amor en noche de bodas»<sup>130</sup>.

En la jornada segunda:

Amaranta

«No dejes que se vaya el corazón de tuna./ Más que al rayo de sol teme al claro de luna»<sup>131</sup>.

Rosalinda

«Con un vuelo y un canto se remontó de mí./ No recuerdo si fué que le presté o le di./ /.../ ¡Deja que mi alma vuele como una mariposa! /.../ ¡Deja que se columpie en el rayo de luna, /.../ Y en la capa y en los plumajes de Arlequín»<sup>132</sup>.

Y a las sucesivas ironías de AMARANTA, ROSALINDA responde tajante:

«/.../ No te pongas prosaica»<sup>133</sup>.

Rosalinda

«Amaranta burlona, si la estrella de amor/ nos alumbró la senda, un divino sabor/ De miel encontramos en la hogaza centenal/ Que parta el mesonero al servirnos la cena.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>127</sup> *MR*, II, p. 430.

<sup>128</sup> «La respuesta de Rosalinda — escribe Sumner M. Greenfield — deja sin resolver la ambigüedad de la 'sonata'» (*op. cit.*, p. 127). Se refiere a su alabanza poética de la paz del convento español (cfr., *text. cit.* *MR*, II, p. 461).

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>132</sup> *Ibid.*, ps. 404-406.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 406.

Amaranta

¡Cómo devana rayos de sol tu fantasía! /.../ Bien hace tu marido queriéndote llevar/ A un convento.

Rosalinda

¡Abrenuncio!

Amaranta

¡Estás loca de atar! /.../

Rosalinda

Deja girar al viento las aspas del molino»<sup>134</sup>.

Valle-Inclán habla aquí por boca de ROSALINDA. Y lleva a la práctica teatral las palabras que, en otra ocasión, teorizando a la salida del estreno de *Señora ama* de Benavente, dice a Ricardo Rojas<sup>135</sup>:

«Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. /.../. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan»<sup>136</sup>.

Pero en la jornada tercera, ROSALINDA se despide de ARLEQUÍN. Y su melancólica despedida parece orientarse por la de Don Quijote — «vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño»<sup>137</sup> —:

«Arrepentida de amaros tanto, / El alma tengo llena de pena. /.../ ¡Gusté otro tiempo la melodía/ De sus carrizos, y hoy siento el alar/ De una profunda melancolía, /.../ ¡Odio la Corte con sus lisonjas, /.../ He de tornarme junto a mis monjas. / ¡Qué santa vida la vida aquella! / Sólo suspiro por el convento! /.../ Busco la ingenua paz del sendero/ Místico /.../»<sup>138</sup>.

A cuyo propósito, ARLEQUÍN, cual Sancho — «vámonos al campo vestidos de pastores»<sup>139</sup> — a Don Quijote, le suplica:

«¡No hagas locuras, linda Marquesa, / Que tiempo tienes para ser santa!»<sup>140</sup>.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>135</sup> *Apud* Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 107.

<sup>136</sup> Consideración similar había de hacer José Ortega y Gasset: «Caminando a lo largo de él/ el campo de Montiel/ con Don Quijote y Sancho, venimos a la comprensión de que las cosas tienen dos vertientes. Es una el "sentido" de las cosas, su significación, lo que son cuando se las interpreta. Es otra la "materialidad" de las cosas, su positiva substancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación» (*Meditaciones del Quijote* (1914), O.C.T.I., Madrid: Alianza Editorial, RO, 1983, p. 385).

<sup>137</sup> *Quijote*, II, LXXIV, p. 590.

<sup>138</sup> *MR*, II, ps. 460-461.

<sup>139</sup> Cfr., *Quijote*, II, LXXIV, p. 590.

<sup>140</sup> *MR*, II, p. 462.

Pero el peso del realismo castellano, *desquijotiza* también a ARLEQUÍN:

«¡Pasaron las locas quimeras/ De Farandul! /...! / ¡A qué rodar por los caminos/  
Como antes,/ Si no he de ver en los molinos/ [los gigantes! / Ahuyentaron los desenga-  
ños/ Mi alado sueño,/ Y los rebaños son rebaños,/ Y mi Pegaso, Clavileño»<sup>141</sup>.

Como se ha podido notar, en *Farsa italiana de la enamorada del Rey* se evoca la España cervantina. Su escenario principal — decoración principal, jornadas primera y tercera —, es una «venta clásica», en la austeridad de las llanuras de la Mancha:

«El patio de la venta es humanista/ y picaresco, con sabor de aulas/ y sabor popular de los caminos:/ Tiene *vaño de letras del Quijote*./ El cielo azul las bardas amarillas,/ y el hablar refranero»<sup>142</sup>. Las Castillas:<sup>143</sup>

Venta<sup>144</sup> a la que llegan «corsarios, labradores, estudiantes»<sup>145</sup> «trasnochados arrieros»<sup>146</sup>, como a tantas de las ventas cervantinas. El número de las del *Quijote*<sup>147</sup> es relevante, y su conocimiento es el listón que irónicamente establece Valle-Inclán para medir los méritos de los candidatos a la Academia:

«¡Y el 'Centón Erudito', que comenta/ cuántas veces en letras del *Quijote*/ puede leerse la palabra *Venta!*»<sup>148</sup>.

Veamos, pues — Cervantes y Valle-Inclán —, algunas de estas ventas, posadas, mesones, bodegas o tabernas, donde discuten, juegan, beben, más que reposan<sup>149</sup>, los pícaros o los arrieros.

Paradigmática me parece la que, escenario de acontecimientos, *conciertos y escabrosas aventuras*, entre la «asturiana Maritornes» y

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>142</sup> *ER*, II, p. 477. «¡Renegado, amén, el rabo del gato!» (*ibid.*, p. 481); «¡Los mengues/ carguen contigo y con tu canto!» (*ibid.*, p. 492); «¡Caracoles busca en venta y en coles!» (*ibid.*, p. 538). Y junto al refranero, el habla arcaica: «sal de esas oscuras» (*ibid.*, p. 479); «a tus cantares» (*ibid.*), «esa tema» (*ibid.*, p. 480); «¡Cuidado la niña!» (*ibid.*).

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>144</sup> «/.../ la venta que está sobre el camino/ de Montiel /.../» (*ibid.*, p. 502); «la venta de Montiel» (*ibid.*, p. 510); «Fue en la Venta/ que está sobre el camino de Montiel» (*ibid.*, p. 528); «Otra vez en el patio de la venta» (*ibid.*, p. 529); «Venta del camino» (*ibid.*, p. 531).

<sup>145</sup> «Venta», cfr., *ibid.*, ps. 524-533.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 529; «gente arriera» (*ibid.*, ps. 519-520 y 527).

<sup>148</sup> Puede consultarse la siguiente bibliografía:

Jacinto Miquelarena, *Mesones y comidas en la época de Cervantes*, Buenos Aires: Publicaciones de estudios hispánicos, 1947, p. 31.

Emilio González López, «La evolución del arte cervantino y las ventas de *El Quijote*», *RHM*, Homenaje Onís, 34: 302-312 (1968).

<sup>149</sup> *ER*, II, p. 507.

<sup>150</sup> Cfr., *Quijote*, I, XVI, p. 205.

«uno de los ricos arrieros de Arévalo», «Don Quijote imaginaba ser castillo»<sup>150</sup>; «famoso castillo», como, «a su parecer», eran «todas las ventas donde se alojaba»<sup>151</sup>.

Como en esta venta, donde la «armonía»<sup>152</sup> existe sólo por ironía de Cervantes — pues «el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo», «no se daban punto de reposo»<sup>153</sup> —, en los mesones de *Viva mi dueño*, encontramos:

«Ringlas de mulos movían con desgarbo las cruces anqueas, y no faltaban *trifulcas de arrieros* al contorno de los dornajos, por las rinconadas de *paradores y mesones*»<sup>154</sup>.

«A la puerta de los *mesones*, las monturas alforjeras rompían las riendas. Acudían los espoliques, *rasgadas con zafios denuestos las bocas*, tintorras del *morapio*» (*ibid.*, p. 1487).

Queda claro que, en esta *Farsa*, la sátira a las instituciones es intensa. Los académicos que Valle presenta son ridículos y absurdos<sup>155</sup>; sus caricaturas contrastan con el lirismo de MAESE LOTARIO, que agrada más al Rey que los ministros y eruditos. Todo contribuye a acentuar la farsa. Pero la intención va más allá: Al escándalo que sufren los Ministros por las coplas amorosas, alusivas al Rey y la niña, que MAESE LOTARIO introduce en Palacio. Coplas consideradas «befa» en «alejandrinos» de «galiparlista» con «acentos paticojos»; «¡Novedades francesas!», opuestas «al modo de Mio Cid Rodrigo», «Boscán» y «Garcilaso»<sup>156</sup>. «Mofa», en fin, con «azufres de la Francia»<sup>157</sup>.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *VD*, I, p. 1450.

<sup>155</sup> El más característico puede ser Don Facundo. «El personaje Don Facundo — escribe Guillermo Díaz Plaja —, al que por su condición colérica se le llama Don Furibundo, y al que caricaturiza como perseguidor de galicismos, obseso de la gramática y enemigo de los nuevos modos poéticos es, probablemente, una caricatura de Casares, aunque algunos rasgos de erudición cervantina hagan pensar en Rodríguez Marín o en Agustín González de Amezúa» (*op. cit.*, p. 74).

<sup>156</sup> *ER*, II, p. 520.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 553.

SIGLAS CORRESPONDIENTES  
A LAS OBRAS DE VALLE-INCLÁN CONSULTADAS

- SI = *Sonata de Invierno*.  
 AB = *Águila de blasón*.  
 TA = *Una tertulia de antaño*.  
 MR = *La Marquesa Rosalinda*.  
 ER = *Farsa italiana de la enamorada del Rey*.  
 DP = *Divinas Palabras*.  
 LB = *Luces de bohemia*.  
 CF = *Los cuernos de Don Friolera*.  
 GD = *Las galas del difunto*.  
 CM = *La Corte de los milagros*.  
 VD = *Viva mi dueño*.

También el ensañamiento con sus héroes, salvando las distancias, es similar. La parodia del héroe, el contra-modelo o el anti-héroe son algunas formas de aludir al género heroico. La realidad y los mitos que la representan se son un referente ideal, un modelo ejemplar que debe imitarse. Es la incorporación del elemento fantástico e incluso, ese juego entre ficción y realidad, la única visión o perspectiva que en el Quijote se plasma.

JOSÉ SERVERA BAÑO

LA INFLUENCIA DE CERVANTES  
EN FARSA ITALIANA DE LA ENAMORADA DEL REY  
DE VALLE-INCLÁN

Guillermo Díaz-Plaja, en su libro *Las estéticas de Valle-Inclán*, afirmaba: «el rastro cervantino permanece a lo largo de la vida y de la obra de Valle-Inclán; en la vida, por la inolvidable coincidencia de su manquedad y en la obra como temática frecuente»<sup>1</sup>. El capítulo biográfico al que se refiere el crítico ha sido señalado y narrado con detalle por los biógrafos del escritor gallego y literaturizado por el propio autor en *Sonata de invierno*. Es evidente que la presencia de Cervantes es constante y primordial a lo largo de la obra literaria de Valle-Inclán. Se ha repetido que don Ramón, en su juventud, había leído el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*<sup>2</sup>. Ya en 1903, Valle iniciaba su breve «Juventud militante. Autobiografía» con la misma fórmula utilizada por Cervantes al realizar su autorretrato en el «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*: «Este que véis aquí, de rostro...»<sup>3</sup>. También de vital importancia para la comprensión del proceder literario valleincliniano resulta la famosa teoría de los tres modos de ver el mundo, «de rodillas, en pie, en el aire», en la que Valle cita a Quevedo y a Cervantes como ejemplos de la tercera manera de ver el mundo; pero se aludirá a ello en la conclusión. Sirva esta mínima anticipación para indicar que, entre otros estudiosos, se han referido a ello Fernández Almagro<sup>4</sup>, Díaz-Plaja<sup>5</sup>, Buero Vallejo<sup>6</sup>, Rubia Barcia<sup>7</sup> o Dru Dougherty<sup>8</sup>. La crítica literaria valleincliniana ha ido destacando las influencias cervantinas en muchas de sus obras: citas textuales, uso de nombres cervantinos en los personajes y sus actitudes, ambientes,

<sup>1</sup> Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 32.

<sup>2</sup> Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus, Madrid, 1966, p. 6.

<sup>3</sup> *Alma Española*, 27-XII-1903, p. 7.

<sup>4</sup> *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus, Madrid, 1966, p. 191.

<sup>5</sup> *Las estéticas de Valle-Inclán*. Gredos, Madrid, 1972, p. 175.

<sup>6</sup> «De rodillas, en pie, en el aire» en *Tres maestros ante el público*. Alianza, Madrid, 1973, pp. 36-37 y p. 45.

<sup>7</sup> *Mascarón de proa*. Ed. do Castro, La Coruña, 1983, p. 228.

<sup>8</sup> *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Espiral, Madrid, 1983, pp. 174 y ss. y p. 274.

etc. También el ensañamiento con sus héroes, salvando las distancias, es similar. La parodia del héroe, el contra-modelo o el anti-héroe son variadas formas de aludir al mismo hecho: la realidad y los tipos que la representan ya no son un referente ideal, un modelo ejemplar que debe imitarse. Esta incorporación del elemento fantástico e, incluso, ese juego entre ficción y realidad, la doble visión o perspectivismo, que en *El Quijote* se plasma mediante los dos puntos de vista de sus protagonistas, don Quijote y Sancho, puede considerarse uno de los rasgos principales de la estética esperpéntica. En este sentido, se ha señalado la semejante disposición y las similitudes entre don Quijote-Sancho y Max Estrella-don Latino, aunque todo ello deba entenderse con sus lógicas reservas y se concrete de una manera diferente en cada autor.

La *Farsa italiana de la Enamorada del Rey* forma parte, a su vez, de la trilogía titulada *Tablado de Marionetas* y del ciclo de las farsas, compuesto por dicha trilogía (*Farsa infantil de la cabeza del dragón*, 1914; *Farsa italiana de la Enamorada del Rey*, 1920; y *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, 1922) y *La marquesa Rosalinda* (1920). El carácter de «farsa» no sólo alude a la comicidad, al enredo habitual en este tipo de piezas teatrales, y a su naturaleza grotesca, sino también la farsa es «una mezcla de motivos diferentes»<sup>9</sup>. En el caso de Valle-Inclán, las farsas parecen configurarse mediante la técnica del «collage» y del «pastiche», es decir, añadiendo y combinando con lo genuino materiales ajenos. La obra que nos atañe supone un claro ejemplo de una práctica típicamente valleinclaniana: hacer literatura de la literatura. Greenfield afirma: «lo original es la brillante manipulación de la materia prima»<sup>10</sup>. Así toda una serie de elementos proceden de otros autores. La novela de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, es el principal texto en el que Valle se basa para elaborar la *Farsa italiana de la Enamorada del Rey*.

En una entrevista, realizada por Esperanza Velázquez Bringas, Valle aludía al *Tablado de Marionetas* (1926) en la siguiente forma:

— Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo «Esperpentos». Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, (...)

Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. (...)

Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aún cuando él esté en momentos de pena<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Marchese y Forcadellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona, 1989, 2ª ed., p. 162.

<sup>10</sup> Ramón del Valle-Inclán: *Anatomía de un teatro problemático*. Fundamentos, Madrid, 1972, p. 197.

<sup>11</sup> Reproducida por Dru Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Espiral, Madrid, 1983, p. 122.

Aunque hemos de tomar las palabras de Valle-Inclán con cierta precaución, no sólo cuando habla de Cervantes, sino incluso cuando se manifiesta sobre su propia literatura — por ejemplo al establecer la teoría del esperpento —, lo innegable es que Valle siempre tiene presente *El Quijote* en la elaboración de la farsa estudiada. Y en esa fusión de elementos que es el *Tablado de Marionetas* sobresale la huella cervantina.

#### *Farsa italiana de la Enamorada del Rey*

Por ello no debe extrañar que Rosemary Shevlin Weiss defina esta farsa italiana como «un pastiche literario del siglo XVIII, *Don Quijote*, la *comedia dell'arte* y el modernismo de Rubén Darío»<sup>12</sup>. Desde la primera acotación de la farsa, se ofrecen aspectos que conformarán la obra con ese sustrato o base cervantina, así puede entenderse la alusión al lenguaje:

El cielo, azul, las bardas amarillas,  
y el hablar refranero, Las Castillas<sup>13</sup>. (p. 13)

¿Acaso no es Sancho Panza el mejor exponente de ese «hablar refranero»? Y la insistencia en las dos siguientes acotaciones en los «pagos castellanos» y «manchegos» son indicios claros del ambiente cervantino de la obra.

Lo vital en *La Enamorada del Rey* es que la protagonista, Mari-Justina, se configura a través de dos modelos. Por una parte presenta los rasgos propios de las damas modernistas, así Maese Lotario al definir el enamoramiento de Mari-Justina lo califica de:

«tus sueños viste  
el azul triste del ideal. (p. 34)

En todo momento el ensueño de Mari-Justina se ve asociado al color azul, cuya significación de «ideal» en la literatura modernista es comúnmente conocida. Así Maese Lotario, tan pronto como se ha comprometido en comunicar al rey lo que la protagonista siente por él, contesta a Mari-Justina:

«He de volver, para besar a hinojos  
la estela azul de tu alma cuando llora». (p. 44)

<sup>12</sup> «El final del mundo de ensueño: *La enamorada del rey* y su ruptura con el pasado» en Gabrielle: *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. p. 49.

<sup>13</sup> Citamos la obra de Valle, *Tablado de marionetas*, por la edición de la «Ópera omnia», vol. XXV. Editorial Rúa Nueva, Madrid, 1943. Entre paréntesis se indica la página.



Al mismo tiempo, Mari-Justina es «otro breve y encantador Quijote, con su ilusión y su desengaño. Es la conmovedora 'Doña Quijote' que Valle-Inclán recrea», según palabras de Buero Vallejo<sup>14</sup>. La candidez de su sentimiento parece una actitud propia de una princesa modernista y un nuevo quijote, que ve de forma ideal a la persona amada. Mari-Justina imagina bellamente a su Rey como don Quijote a Dulcinea. Y el desarrollo de la obra está lleno de deudas admirativas con la novela de Cervantes. Así nos explica Greenfield que *La Enamorada del Rey*:

es una manipulación sin disimulo del Quijote y del tema quijotesco de la locura ideal. (...) Al igual que la de don Quijote, la imaginación de Mari-Justina, (...), no funciona bien, porque, según su abuela, se ha trastornado por haber oído demasiados romances idílicos (...). Y así como Don Quijote conjuró la existencia real de su bella dama a partir de la visión fugaz de una villana muy poco atractiva, así también Mari-Justina modela una imagen plástica ideal del rey de España que ella asegura haber visto, pero que no existe más que en su imaginación.<sup>15</sup>

Al final de la obra, el personaje Maese Lotario afirma:

Mari-Justina, sobre tu alba frente  
la locura ideal de Don Quijote  
permíteme besar. (p. 139)

Algunos personajes provienen del *Quijote*. La ventera tiene una clara raigambre cervantina, no en balde las jornadas I y III se desarrollan bajo el marco de una venta:

Sobre la cruz de dos caminos llanos  
y amarillentos, una venta clásica:  
(...)  
El patio de la venta es humanista  
y picaresco, con sabor de aulas  
y sabor popular de los caminos:  
Tiene un vaho de letras del Quijote. (p. 13)

Las alusiones paisajísticas que hay en la farsa son castellanas y cervantinas, así ocurre al principio de la Jornada II:

¿No fuisteis vos quien trujo al comediante  
de la venta que está sobre el camino  
de Montiel? (p. 53)

Debo recordar que en *El Quijote*, I, Prólogo, se alude a «todos los habitantes del distrito del campo de Montiel»; en I, II: «comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel».

<sup>14</sup> *Tres maestros ante el público*. Alianza, Madrid, 1973, p. 51.

<sup>15</sup> *Ramón del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Fundamentos, Madrid, 1972, pp. 195-196.

Igualmente la ventera parece cumplir la misma función que Sancho Panza cumple en *El Quijote*, intentando persuadir a Mari-Justina de su ilusa visión que sobre el Rey tiene:

Te cegó los ojos ensueño de moza  
casquivana. Un paje le lleva la mula,  
y lo más del tiempo camina en carroza  
Señor Rey. Sus años ya no disimula.  
(...)  
¿No has visto que era caduco varón? (p. 17)

Y también advierte de las nefastas consecuencias que produce la excesiva atención a historias de ficción:

Os vuelven locas a las mozuelas  
los romancillos que vende el ciego. (p. 30)

En Valle son «romancillos», en Cervantes «los libros de caballerías»; ambos productos literarios son considerados por personajes de uno y otro autor como perjudiciales y enajenadores del buen juicio. Idea que la ventera reitera más adelante e incluso toma conciencia literaria proponiendo un estilo menos ideal que el ofrecido por los romances, y que tenga su base en otra visión de la realidad:

Tales romances, en un proceso,  
debieran todos ser quemados.  
No hay melecina para la murria  
como el estilo de carceleras  
que, acompañado de la bandurria,  
el Tempranillo sacó en galeras. (p. 35)

La opción estética de la ventera, de gusto popular, es evidente. Precisamente uno de los personajes, Maese Lotario, pontifica sobre estética asumiendo lo que se puede considerar el punto de vista de Valle-Inclán respecto al realismo español y se sirve de la figura de Sancho Panza como ejemplo generalizado del gusto hispano:

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura  
y alusión, logaritmos de la literatura;  
el otro, realidades como el mundo las muestra,  
dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.  
Sólo ama realidades esta gente española;  
Sancho Panza medita tumbado a la bartola. (p. 69)

Maese Lotario poco tiene que ver con el Lotario de «El curioso impertinente», sólo coinciden al principio de sus respectivas historias, ya que ambos cumplen la función de ser «emisarios de amor». Lotario de Anselmo, Maese Lotario de Mari-Justina. En realidad Maese Lotario es deudor de la figura de Maese Pedro, el falso farandul de *El Quijote*, que no es otro que Ginés de Pasamonte, ambos burlan a la justicia.

Así, pues, Maese Lotario, como afirma Greenfield, «es poeta y titiritero con un repertorio de retablos no muy diferente del de aquel Maese Pedro que manipulaba los famosos muñecos destruidos por un iracundo don Quijote (II, cap. 26)»<sup>16</sup>. Maese Lotario realiza algo similar a lo que hace el propio autor, Valle-Inclán: maneja un retablo de marionetas para refutar la antigua retórica castellana y defiende la postura artística modernista frente a la tradicionalista, que representan los personajes don Facundo y don Bartolo. Todo ello son aspectos importantes que permiten identificar a Maese Lotario como una «encarnación» del mismo Valle, tal como han observado algunos críticos<sup>17</sup>. Don Ramón pone en boca de Maese Lotario una alusión cervantina que confirma lo expuesto:

Llevo mejor, que llevo la fortuna  
de un retablo de las Maravillas». (p. 22)

Y más adelante otro personaje, el Caballero del Verde Gabán, indica esa ya mentada ascendencia quijotesca:

y Maese Lotario es buen compañero,  
como era el Maese Pedro del Quijote. (p. 27)

La raigambre cervantina del personaje de Valle, el Caballero del Verde Gabán, no sólo se nota por su nombre, sino también por utilizar un sintagma «buen compañero», que un personaje de Cervantes, el ventero, en la segunda parte del *Quijote* (cap. XXV), ya había utilizado para elogiar las habilidades de Maese Pedro: «y es hombre galante, como dicen en Italia, *bon compagno*»<sup>18</sup>. También en el lenguaje de Maese Lotario se hallan referencias cervantinas: «¿Quieres la espada de Durandarte?» (p. 29), pues Durandarte es «flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo» (*Don Quijote de la Mancha*, II, XXIII). La alusión irónica de Valle no pierde de vista que la historia en *El Quijote* tiene un carácter paródico. En ese juego de guiños cervantinos, aparecen, en la IIIª jornada de la farsa, unos cuadrilleros buscando a un reo de galera, fragmento que parece aludir al episodio de los galeotes. El efecto se intensifica cuando el cabo de los cuadrilleros menciona a los cabreros. Todo parece formularse a base de reclamos cervantinos. Las citas van adquiriendo tono burlesco, los dos personajes que representan una actitud tradicionalista en el gusto literario, esgrimen como fundamento teórico la obra magistral de Cer-

<sup>16</sup> Ramón del Valle-Inclán. *Anatomía de un teatro problemático*. Fundamentos, Madrid, 1972, p. 196.

<sup>17</sup> Véase Bermejo Marcos: *Valle-Inclán: Introducción a su obra Anaya*, Madrid, 1971, p. 185; Díaz Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Gredos, Madrid, 1972, p. 130; Risco: *La estética de Valle-Inclán*. Gredos, Madrid, 1975, 2ª ed., p. 90.

<sup>18</sup> Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Planeta, Barcelona, 1980, p. 773.

vantes, *Don Quijote*, sin embargo el tono irónico valleincliniano los desautoriza en sus consideraciones absurdas, así don Bartolo, refiriéndose a un futuro académico, es decir, a don Santos de las Heras, afirma:

¡Y el «Centón Erudito» que comenta  
cuantas veces en letras del Quijote  
puede leerse la palabra Venta! (p. 62)

y, terminado su párrafo, don Faculdo le contesta:

Pues mentáis el *Quijote* en su alabanza,  
sabed que en esa octava maravilla  
los regüeldos conté de Sancho Panza  
y los saqué a la luz con bastardilla. (p. 62)

También el personaje del Rey interviene con citas cervantinas:

¡Pero eres clavileño!  
No sales del principio, y me está dando sueño. (p. 87)

Valle se apropia del Caballero del Verde Gabán, nombre que don Quijote da a don Diego de Miranda. Y repetidamente utiliza materiales del *Quijote*:

Aun estas ferias vide en Salamanca  
el retablo del Conde don Gaiferos  
y Melisendra: Me costó una blanca. (p. 23)

La historia de don Gaiferos y Melisendra es representada por maese Pedro en *Don Quijote de la Mancha*, II, XXVI. Anota Martín de Riquer que «el retablo de maese Pedro es un teatro de marionetas portátil muy similar al de los *pupi*, que todavía se conservan en Sicilia y en cuyo repertorio aún hoy figuran temas carolingios»<sup>19</sup>. Es muy significativo que en *El Quijote* se produzca un proceso de deshumanización que culmina en la representación de Gaiferos y Melisendra por figurillas de madera o muñecos de escayola. Por su parte, Valle, en todo momento consciente de este procedimiento, que parece llevar a la práctica en su farsa, no mengua sus alusiones cervantinas a lo largo de la obra, e incluso ese juego teatral que Valle crea, la alusión al teatro de marionetas desde dentro del teatro de marionetas, tiene un sello quijotesco. No es aventurado observar que tal historia está concebida por Cervantes, al igual que otros episodios basados en el romancero, como parodia<sup>20</sup>, con lo cual el tono y el punto de vista valleincliniano no es tan ajeno al cervantino.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 778.

<sup>20</sup> Véase Angel Rosenblat: *La lengua del «Quijote»*. Gredos, Madrid, 1978, p. 227.

Igual ocurre con otro personaje de raíz cervantina, Altisidora, pues no sólo su nombre, sino también algunos rasgos de su personalidad recuerdan a su homónima del *Quijote*, por ejemplo su capacidad de enredar el asunto; su actitud vivaracha; su fingido amor, «de compromiso», en la obra de Valle, con finalidad burlesca en Cervantes; su habilidad en el canto; etc.

Se ha subestimado u olvidado la deuda léxica de Valle-Inclán para con Cervantes. Tal vez por la extremada riqueza y potenciación que el lenguaje sufre en el escritor gallego. En este sentido es habitual referirse a la composición del estilo valleinclanesco como una amalgama de lenguajes. ¿Pero no es eso un procedimiento aprendido de Cervantes? «¿No estamos ante el juego cervantino de los diversos niveles del habla?» al que alude Rosenblat<sup>21</sup>. El léxico cervantino, especialmente del *Quijote*, brota del texto de Valle con toda naturalidad. Voces que hallamos en múltiples ocasiones en las obras de Cervantes se escuchan en *La Enamorada del Rey*, por ejemplo: «replicar, discreto-a, mozo-a, procurar, suerte, ventera, cabrero, condición, cuento, discurso, hacienda, hazaña, hidalgo, ingenio, legua, maese, renegado-a, alforja, cuadrillero, cuerdo, galera, gallardo-a, gentil, gentileza, gentilhombre, trocar, villano, alba, almohada, barda, bellota, calores, calzas, catar, copla, cuita, discurrir, duelo, oscura, oscuridad, humor, lacayo, liga, melecina, recato, regalado, requerir, retablo, rocín, sayo, templar, tropel, usanza, vano, vara, vulgo, zagal» son palabras también utilizadas por los contemporáneos de Cervantes, pero en él aparecen en más de nueve ocasiones y, en los primeros casos, sobrepasan las doscientas frecuencias. No hay duda que Valle las conoció y leyó en *El Quijote*. Podrían citarse también otros vocablos de menor frecuencia en Cervantes, pero que adquieren, en la farsa de Valle, una significación importante, en cuanto sirven para crear un ambiente de época que parece remitirnos a cierta atmósfera cervantina: «agudeza, alabarda, alguacil, aljófara, apostura, basilisco, bayeta, bizarra, blanca (moneda de vellón), cayado, cencerro, cordobán (piel de cabra), domajo, embeleco, enarcar, entena, estevado, estoque, furibundo, garrido, glosa, glosar, gola, hi de, hogaño, maldiciente, mentar, mesura, migas, milano, montería, pastoril, patraña, pica, pícaro, platicar, plebeyo, pliego, pretina, quimera, rabel, rapaz, renqueando, ropilla, rufián, trasnochado, truhán, trujamán, tufo, vihuela, zagalejo, zamorro», etc. Por supuesto que todas ellas se encuentran en Cervantes. Junto a este amplio vocabulario de reminiscencias cervantinas se halla todo un acervo léxico modernista, así se ensamblan formando un lenguaje característico del Valle-Inclán más virtuoso, en el que el efecto estético de contraste es singular, provocando un entramado de sugerencias y suposiciones: ¿Es el mundo cervantino la referencia a la realidad y el mundo modernista la referencia a la ficción o evasión? Recordemos que Mari-Justina se debate

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 227.

ante la realidad de su estado cervantino, lo plebeyo de su condición, y el anhelo azul de alcanzar algo imposible, la figura, el amor del rey. ¿El sustrato quijotesco sirve para parodiar el idílico mundo modernista, ya en 1920 en pleno declive? Por supuesto que también los elementos cervantinos le son útiles a Valle-Inclán para crear el esperpento. Todo es válido si se trata de un «collage», incluso ya se puede fundir lo trágico y lo cómico, tal como dijera don Ramón en la entrevista antes aludida, «buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma» y eso mismo se halla en Cervantes, pero puede aplicarse a Valle, en palabras de Rosenblat:

No siempre se sabe lo que hay de dramático en la burla y de burlesco en lo dramático. Nos encontramos ante la constante dualidad del *Quijote*: conflicto y armonía de burlas y veras, de realidad y ficción, de naturalidad y artificio, (...) Detrás de la burla y la broma, asoma siempre la triste verdad<sup>22</sup>.

Valle-Inclán debió tener presente este planteamiento cervantino, no de otro modo puede explicarse la *Farsa italiana de la Enamorada del Rey*, en su confluencia de contrastes.

#### A modo de conclusión

Como se anunció al principio, quisiera plantear la cuestión sobre la famosa tercera manera valleinclanesca de ver el mundo («en el aire»), que, en realidad, es un ingrediente más que conforma la teoría del esperpento. Al explicarla dice Valle-Inclán:

Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera, Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él<sup>23</sup>.

Es difícil pensar que Cervantes y Valle-Inclán no se emocionan con sus respectivos héroes, por ejemplo, don Quijote y Mari-Justina. La afirmación teórica de Valle, respecto a Cervantes, tiene, una vez más un valor ejemplar, en el sentido de explicar ese distanciamiento ocasional o puntual del creador respecto a sus personajes, pero es imposible observar tal recurso en todo momento y en toda su pureza en la obra literaria de uno y otro. La superación del sentimentalismo decimonónico se concreta en Valle mediante el llamado distanciamiento litera-

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 357-8.

<sup>23</sup> Martínez Sierra: «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra». Citado por Drury Dougherty: *Op. cit.*, p. 175.

rio, sobre el cual tanto se ha escrito. La tercera forma, «en el aire» y el uso de los peleles son formas de superar ese sentimentalismo y así alcanzar una supuesta objetividad en la mimesis literaria. En cierto modo Valle trata de parodiar un determinado mundo, en este caso el poder y sus pilares: rey, corte, académicos, el pueblo llano que los sustenta, etc. Cervantes y Valle coinciden en la intención de superar una determinada visión idílica de un mundo ya obsoleto — caballeresco en Cervantes, modernista en Valle —.

En realidad son muchas las deudas para con Cervantes en la teoría del esperpento. En el patio de Monipodio Valle descubre un mundo marginal y un lenguaje de germanía y del hampa. La parodia de algunos tópicos caballerescos que observa en *El Quijote* la realiza en la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, donde los héroes clásicos — aquí caballerescos — están vistos a través de los espejos deformantes del callejón del Gato. La manipulación de los personajes en peleles la ha hallado en el retablo de Maese Pedro. La alusión, en la poesía de Valle, a los perros cervantinos, Cipión y Berganza, es una muestra de que también en Cervantes pudiera haber aprendido la «posible realidad autónoma de toda fantasía»<sup>24</sup>:

Juntan sus hocicos los perros  
En la oscuridad:  
Se lamentan de los yerros  
De la Humanidad<sup>25</sup>.

Son muchas coincidencias sobre las que podríamos extendernos y que como muy bien apunta Buero Vallejo: «La visión esperpéntica de la realidad se considera — y así sucede porque el propio Valle-Inclán fue lo bastante explícito al respecto — como desmitificadora y, al tiempo, como el punto de vista genuinamente español que han sabido encontrar nuestros creadores más grandes»<sup>26</sup>. En efecto, desmitificación y visión propia muy arraigada en una forma peculiar de entender el mundo son los pilares de una gran tradición literaria que tiene en Cervantes y en Valle-Inclán probablemente una de las mejores muestras de la literatura española.

<sup>24</sup> Rubia Barcia: *Mascarón de proa*. Ed. do Castro, La Coruña, 1983, p. 284.

<sup>25</sup> Poema «Fin de carnaval», *Claves líricas*. Opera Omnia, vol. IX. Imprenta Rivadeneira, Madrid, 1930, p. 172.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 35.

ANGELS CARDONA - MONTSERRAT GIBERT

CERVANTES Y LA DIASPORA:  
EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA  
ADAPTACIÓN DE ALVARO M. CUSTODIO (1912-1991)

I *La adaptación de Alvaro M. Custodio: generalidades y breve noticia biográfica del autor. Técnica escénica de la Primera Parte*

No es la primera vez que la Dra. Montserrat Gibert y yo nos dedicamos al estudio de las adaptaciones literarias. En efecto, el volumen *Imago Hispaniae, Homenaje a Manuel Criado de Val*, publicado por Edition Reichenberger de Kassel en 1983, contiene un largo artículo nuestro titulado «Estudio de las adaptaciones recreaciones de Manuel Criado de Val», en el que analizamos pormenorizadamente todas las obritas que aparecieron en escena en los distintos festivales de Hita, escritas sobre la pauta de una obra clásica por el homenajeado. Definíamos allí la adaptación literaria como *editio ad usum delphini* y la insertábamos dentro de una antiquísima tradición artística, citando al mismo Gonzalo de Berceo que adaptó a la rígida cuaderna via, tan novedosa en su momento frente al arte de los juglares, una serie de milagros marianos que la Europa culta medieval repetía de convento en convento y de los que han aparecido concretas fuentes latinas. Pero detengámonos en la consideración del título de nuestro artículo de 1989 antes de pasar a *El caballero de la triste figura y su escudero Sancho Panza* y a *El caballero de los leones y su escudero Sancho Panza* de Alvaro H. Custodio que son respectivamente, la Primera y la Segunda Parte de la adaptación del *Quijote*, escrita por este exiliado que vivió en México al terminar la guerra civil española.

Nuestro título de 1989, rezaba así: «Estudio de las adaptaciones recreaciones...»; el título que hoy presentamos habla sólo de «adaptación». Y es que Alvaro Custodio procede en forma distinta de Criado de Val. Manuel Criado «recrea» a veces el original por necesidades técnicas o de público, por eso hablamos de «adaptaciones-recreaciones»; Alvaro M. Custodio toma en directo los parlamentos del *Quijote* tal como Cervantes nos los ha dejado en su obra inmortal y se limita a comprimir el texto prescindiendo de las descripciones, que el decorado y las modernas técnicas cinematográficas aproximan al público mien-

tras hablan los actores. Estamos, pues, frente a una obra que, tomando el texto de las partes dialogadas de la novela cervantina, se inscribe en las modernas creaciones — géneros híbridos — posibles hoy con un despliegue de las ricas posibilidades que nos ofrecen los «mass media». Sería aquí muy apropiado internarnos en el campo de la semiótica, porque la voz humana que repite lo que Cervantes escribió en su novela, no adquiere su verdadero significado y función desligada de la música escénica, la presencia del ciclorama, los decorados o la naturaleza si la obra se presenta al aire libre, más los efectos de la luminotecnia, en el escenario o en un marco natural.

Conocido el tema del presente trabajo — Adaptación recientísima del *Quijote* — digamos unas palabras sobre el autor, que murió hace algo más de dos años, y terminó esta adaptación en San Lorenzo del Escorial, septiembre de 1987.

\* \* \*

Alvaro Muñoz Custodio (firmó siempre Alvaro M. Custodio) nació en Écija (Sevilla) en 1912. Hijo de actores y nieto del también actor y constructor, en la misma Écija, de un teatro bautizado con el nombre de «Teatro Custodio», se crió entre ensayos y decorados, representando todos los papeles de «niño» de la compañía de su madre. Él mismo nos dice en una entrevista que Domingo Miras publicó en *Primer Acto* (Madrid 1984 p. 33): «Y yo, cuando tenía quince o dieciséis años, empecé a escribir teatro [...] de manera que no, el teatro no fue accidental en mi vida, sino todo lo contrario». Instalado en Madrid, además de escribir pequeñas obras dramáticas que representaban los estudiantes, cursó la carrera de Derecho de la que se graduó en 1934, e ingresó en el Servicio Diplomático, llegando a ser Secretario de Embajada entre 1936-1938. Pero, mientras estudiaba Leyes, ejercía sus funciones en el Ministerio de Exteriores y contactaba en las tertulias del Ateneo con Valle Inclán, Unamuno, Francisco Barnés, Ricardo Baroja..., y asistía a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en Pombo, vivió una experiencia decisiva en el mundo del teatro: fue admitido como actor en el Teatro Universitario «La Barraca» que dirigía Federico García Lorca. «La Barraca» se encargaba de difundir por los pueblos de España las obras de los clásicos españoles; estrenaba comedias y adaptaciones de las comedias áureas para el público moderno; es decir, aproximaba al mundo de su época — la preguerra — el teatro de los siglos XVI y XVII. Ello explica que Alvaro M. Custodio se convirtiera, andando el tiempo, en uno de los grandes adaptadores, tanto en el exilio como, a su regreso, en España, en el Coliseo del Escorial, teatro que él fundó al llegar de México. En el Coliseo del Escorial y con compañía propia, Alvaro puso en escena, no sólo obras originales, sino adaptaciones que fueron filmadas para vídeo y tuvieron tanta envergadura como la adaptación de *La Regenta*. No podemos dedicar-

nos al teatro original de Alvaro M. Custodio (éste no es el momento) pero sí que transcribiremos unas palabras de la revista *Proceso* de México (México D.F. 1984 pp. 46-48) en las que Alvaro nos cuenta lo que le ocurrió en una ocasión con Federico: «Me peleé con García Lorca, porque yo quería poner una obra de O'Neil. Pero me dio una lección: me dijo que primero había que meter el teatro clásico y luego podríamos hacer lo que fuera»... Primero había que poner teatro clásico, eso es lo que Custodio hizo a partir de esta lección..., adaptar *La Celestina*, *El mágico prodigioso*, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*... *El patio del Monipodio* (¡Cuánto Cervantes en su vida!) y para terminar, como broche de su larga andadura manejando los clásicos desde la Habana hasta México, adaptando *El Quijote* en San Lorenzo del Escorial, donde fijó su residencia familiar y artística y donde trabajaba como director de su compañía en colaboración con su esposa Isabel.

Pasemos ya al análisis de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, «Versión Escénica en seis jornadas y un epílogo compuesta por Alvaro Custodio con el patrocinio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura». La adaptación está dedicada al Ministro Javier Solana, «gracias a cuyo patrocinio... pude dar cima a este gran empeño teatral».

Llevar a la escena las dos partes del *Quijote* que Alvaro Custodio ha comprimido, tal como él mismo explica y veremos pronto, puede hacerse, como aconseja el autor, «en dos días de funciones, salvo si dicha representación es al aire libre con largas pausas y variado ambigü». El fin primordial de la adaptación es que el público que no ha gustado aún la novela cervantina «se dedique a leerla en toda su extensión para mayor deleite». «Si esta versión — dice Custodio — contribuye en algo a que sus espectadores lean desde principio hasta el fin tan portentoso libro, habremos cumplido nuestra misión, además de haber tratado de dar al teatro, a las artes más vivas y concretas, la obra culminante de la literatura universal».

La técnica que ha usado Alvaro Custodio para conseguir dar a la representación completa una duración de unas cinco horas, tiempo parecido al que ocupa la puesta en escena de una «Pasión» (Esparraguera, Olesa, [Cataluña] Oberamengau [Alemania]) en nuestros días, es la de suprimir y reproducir cuanto vamos a enumerar de la novela cervantina:

1º) Suprime las novelas intercaladas, si bien da una muestra de ellas para que no falte nada. Así *El curioso impertinente* la coloca en boca de un personaje que la cuenta a manera de «exiemplo». 2º) Suprime las largas disquisiciones sobre asuntos relacionados con la vida del hombre, la sociedad, la conducta humana, o el valor de los caballeros, las cuales, dice Custodio, «sin dejar de ser interesantes de acuerdo con la autocrítica cervantina» no venían bien con el propósito de la historia» (Capítulo XVIII de la Segunda Parte). 3º) Recoge el diálogo de los

episodios imprescindibles para seguir la representación acorde con la novela, sin que el público que la haya leído aprecie espacios en blanco, 4º) Utiliza el recurso de la voz en off, voz del AUTOR NARRADOR, que sitúa a los espectadores en cada momento que la representación lo precisa en el lugar en que debe ubicarse la escena, tanto en la novela fuente de la versión, como en la escena apañada por la escenografía o la ayuda del ciclorama. 5º) Introduce el debido ambiente musical que condimenta la representación con las técnicas cinematográficas. Así por ejemplo, antes de levantarse el telón en la PRIMERA PARTE, Jornada Primera, dice la acotación escénica: «Se oyen los compases iniciales de *Maese Pedro* de Manuel de Falla que van desvaneciéndose para dar paso a la VOZ del AUTOR con la escena vacía si la representación se hace al aire libre o a telón echado si se da en un teatro al uso».

Vamos a ejemplificar la técnica completa a través del principio de la representación:

1º) Acotación escénica o didascalia: «*Se levanta el telón*» (mientras se apaga lentamente música de Falla) *o entra en escena, si es al aire libre, DON QUIJOTE sobre su caballo*. 1º dificultad: hay que elegir un actor que sepa montar y pueda, a lo largo de las distintas escenas, ejecutar con el caballo cuanto en la obra se indica). *Va cubierto con sus armas, lanza en ristre y puesta la celada. Sobre tan desgarrada presencia cae el haz de luz de un cenital y a su alrededor plena oscuridad.*

2º) *Voz en off*: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua y galgo corredor... (La *Voz* sobre la música que suena lejos, recita hasta llegar a «para irse por todo el mundo con sus armas y su caballo a buscar aventuras y a ejercitarse en todo aquello que había leído y así se dio prisa en poner a efecto lo que deseaba cuando frisaba su edad con los cincuenta años» Este último entrecomillado es una síntesis de Custodio para que sin más se inicie la acción dramática).

3º) Diálogo o Primer Monólogo:  
DON QUIJOTE: «Quien duda, sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, etc..., etc, hasta "subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel» (Quijote I, Cap. 2 p. 103, edición Martín de Riquer. RBA Editores, Barcelona 1994) - Ahora Custodio introduce ya, en boca de Don Quijote, al personaje de Dulcinea para comprimir: «¡Oh princesa Dulcinea del Toboso, pleagaos de acordaros de este vuestro sujeto corazón que tantas cuitas por vuestro amor padece!»

4º) Técnicas cinematográficas de acuerdo con una nueva didascalia:

«En este momento, vemos reflejado en silueta sobre el ciclorama un castillo con sus cuatro torres y su puente levadizo y todos aquellos adherentes con que semejantes castillos se pintan.»

5º) Se inicia el diálogo; tras la aparición de dos mujeres mozas, etc., etc., (Cap. II p. 108), y de oírse «el sonido de un cuerno»

DON QUIJOTE - Ya oigo, como esperaba, la trompeta con que se anuncia mi llegada al castillo.

LA TOLOSA - ¿De qué trompeta habláis, caballero? Ese fue el cuerno de un porquero con el que recoge su manada cuando va a caer la noche... (Cap. II, p. 110).

Por la escena transcrita que prepara la representación de la vela de las armas en la venta y que repite incluso el recitado de Don Quijote, «*Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido*», podemos hacernos cargo de la fidelidad de Alvaro Custodio al texto de la novela cervantina.

## II Los personajes de la adaptación de Alvaro Custodio

Hablemos ahora del número de personajes que intervienen en esa versión de Alvaro Custodio. En la Primera Parte, Custodio escenifica a base de hacer dialogar a 14 personajes de relevancia en la acción dramática y de completar el reparto con 23 personajes secundarios y "comparsería", más la VOZ DEL AUTOR. Inventariemos el número de personajes subrayando aquellos que el adaptador consideró "principales":

*Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza*  
La Tolosa y La Molinera, moza del partido  
El Ventero que arma caballero a Don Quijote  
Un Arriero (no habla)  
El Niño de la 1ª venta  
Pedro Alonso, vecino de Don Quijote  
El Ama  
La Sobrina  
El Cura Licenciado Pero Pérez  
El Barbero maese Nicolás  
Un Fraile de San Benito  
El Vizcaíno  
Dama 1ª  
Dama 2ª  
El ventero de la 2ª venta  
La Ventera  
Su Hija  
Maritormes  
El Arriero, su amante  
El cuadrillero de la Santa Hermandad  
El Barbero del Yelmo de Mambrino  
El escopetero o Comisario de los galeotes

Galeote 1°  
 El Galeote "cantor" (no habla)  
 Galeote 2°  
 El Galeote viejo  
 Galeote 3°  
 Ginés de Pasamonte  
 Mercader 1°  
 Mercader 2°  
 Andrés, el mozo maltratado  
 Caminante 1°  
 Caminante 2° (no habla)  
 Dos cuadrilleros de la Santa Hermandad (no hablan)  
 El Canónigo de Toledo  
 El Clérigo de los Disciplinantes  
 Teresa Panza  
 Y «Comparsería»

Algunos de los personajes secundarios no tiene ningún recitado; intervienen, pero no hablan, y tal como indica Alvaro, no es preciso que la compañía disponga de tantos figurantes, pues muchos de estos personajes secundarios pueden doblarse, y sí que sería interesante una nutrida «comparsería» para llenar el escenario y dar mayor relieve al espectáculo.

Contrastando con la Primera Parte, la segunda sólo necesita cinco personajes de relieve: Don Quijote y Sancho, los protagonistas, Cervantes, cuya función explicaremos en seguida, su amigo y Sansón Carrasco. Sin embargo, el número de personajes secundarios es también muy elevado: aparecen más de 50 personajes que cubren el papel en distintas aventuras quijotescas. Vamos a inventariar también:

*Don Quijote y Sancho Panza*  
 Cervantes  
 Su amigo y Sansón Carrasco  
 El Cura  
 El Barbero  
 El Ama  
 La Sobrina  
 Un Labrador del Toboso  
 Un diablo (recitante)  
 La Muerte, El Emperador, El Angel  
 Cupido y La Botarga (no hablan)  
 Labradora 1ª  
 Labradora 2ª y 3ª (no hablan)  
 El Caballero del Verde Gabán  
 Don Lorenzo, su hijo  
 Un Carretero  
 El Leonero  
 El Caballero de los Espejos (S. Carrasco)  
 Tomé Cecial, su escudero  
 El Licenciado de Salamanca  
 Corchuelo, su amigo  
 El Primo del Licenciado  
 El Conductor de las Armas  
 Regidor 1°

Regidor 2°  
 El Ventero  
 Maese Pedro (Ginés de Pasamonte)  
 Un Muchacho criado suyo  
 Molinero 1°  
 Molinero 2° (no habla)  
 Un Pescador  
 La Duquesa  
 El Duque  
 Un Eclesiástico  
 Un Diablejo al servicio de los Duques  
 Merlin, mago al servicio de los Duques  
 La Ninfa o falsa Dulcinea  
 Trifaldín el de la Blanca Barba  
 La Condesa Trifaldi y el Mayordomo de los Duques  
 Las Doce Dueñas Barbadas (no hablan)  
 Salvaje 1°  
 Salvaje 2° (no habla)  
 El Médico Pedro Recio Tirteafuera  
 El Mestresala  
 El Sastre de las Caperuzas  
 El Viejo del Báculo  
 Viejo acreedor  
 La mujer sin honra...  
 El ganadero que no la deshonró  
 El Secretario del Gobernador  
 El Correo del Duque (no habla)  
 Bandolero 1°  
 Cinco Bandoleros (no hablan)  
 Roque Guinart  
 Don Antonio Moreno  
 Su Amigo  
 La Mujer de Don Antonio  
 Su amiga  
 Otro Amigo de Don Antonio  
 La Cabeza Parlante  
 El Caballero de Blanca Luna (Sansón Carrasco)  
 Dos Mozas de Cántaro (no hablan)  
 Cuatro Muchachos de la Aldea de Don Quijote  
 Un Escribano (no habla)  
 Seis bailarines y... Figurantes

La publicación del reparto completo es imprescindible, porque cada nombre nos conduce a un capítulo o a un episodio del *Quijote*. Con respecto al Director de Escena y al manejo de la compañía, debemos decir que éste ha de identificarse previamente con el *Quijote* de Don Miguel de Cervantes y con la crítica para no caer en lo grotesco que destrozaría la versión de Alvaro, fiel en todo al autor de la novela. Alvaro Custodio escribe en la «Introducción» de su trabajo: «Ningún escritor concibió algo tan imaginativo y poético en su prosa tan vívida, rica y enjundiosa, ni supo elevar la locura generosa a la categoría de símbolo. Por ello, hay que zambullirse en la integridad de la novela y paladearla capítulo por capítulo, abriéndole pausas a la reflexión que se desprende a cada rato de su lectura». Y al calificar a los prota-

gonistas tanto del *Quijote* cervantino como de la adaptación dice: «...jamás [se concibieron] dos personajes tan redondos como el Caballero de la Triste Figura y su escudero Sancho Panza, quienes encarnan la más noble ambición humana sin la menor conciencia del ridículo: arriesgar la vida en la defensa del oprimido y del maltratado con la ingenua creencia de que basta proponérselo — enderezando entuertos, deshaciendo agravios, enmendando sinrazones y mejorando abusos — para conseguirlo». Estos consejos previos deben acompañar también a los actores que encarnen las figuras de los protagonistas. Sin asimilar la idea del adaptador, si esta versión se lleva un día a las tablas, empresa muy loable que debería programar el Ministerio de Cultura, o bien subvencionar a una compañía no de profesionales, sino de teatro experimental, todo el esfuerzo de Alvaro Custodio habría sido nulo. Es más, para conseguir lo que Alvaro había aprendido en las adaptaciones de García Lorca hay que cuidar incluso los gestos, burlas y risas de los personajes secundarios y de las comparsas. Y terminamos el apartado "personajes" diciendo que es incalculable el valor que tendría la publicación de la versión que comentamos a efectos didácticos en Centros de Enseñanza Media, no sólo por lo que afecta al adiestramiento en la lectura expresiva, sino para acostumar a los alumnos a representar fielmente arquetipos universales, lo cual no quiere decir que se montara la adaptación completa, sino episodios sueltos en los que aparecieran el mayor número de actores.

### III Los Episodios

Divide Custodio su larga versión del *Quijote* en dos partes, las cuales corresponden, respectivamente, a la primera y a la segunda parte del *Quijote* de Don Miguel de Cervantes. Cada una de estas partes, al igual que las grandes obras dramáticas del teatro áureo, de acuerdo con el *Arte nuevo de hacer comedias*, se divide a su vez en tres jornadas. Cada una de estas jornadas absorbe distintos capítulos de la novela cervantina, tratados éstos con la técnica que mostramos al principio de este estudio. Hemos comprobado minuciosamente la adaptación con *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* en la edición de Martín de Riquer y hemos visto que los parlamentos reproducen las palabras de Don Miguel casi en su totalidad y también los distintos episodios que dan vida a la trama de la obra inmortal.

Las distintas jornadas de cada una de las dos partes no mantienen la clásica división en escenas del teatro moderno; la materia dramática forma un todo continuo, dividido por las acotaciones escénicas, muchas de las cuales están dedicadas a la aparición del ciclorama y su expresión icónica ya sea móvil, ya estática. La funcionalidad del ciclorama consiste no sólo en abreviar el montaje y librarnos de una complicada decoración que además debería cambiar con una rapidez

vertiginosa o hacer uso de un escenario múltiple, sino que además el ciclorama es el que divide en distintas escenas o episodios cada jornada en cuestión. Los muebles y distinto utillaje se colocan a telón abierto; pero la luminotecnia, muy bien calculada, hace invisibles los cambios, de manera que el público pasa de un escenario a otro con la misma rapidez que apreciamos en el cine.

Al comprobar los episodios de la Primera Parte vemos que, en la primera jornada aparecen:

- Don Quijote se dirige a la venta que confundirá con el castillo de un gran señor y allí vela las armas y es, asimismo, armado caballero (corresponde al Capítulo III de la novela)
- Los tres mercaderes toledanos... «Donde estás señora mía / que no te duele mi mal» (todo ello representa la materia del Cap. V de la novela)
- Aparición del labrador Pedro Alonso, su vecino, al que confunde con el Marqués de Mantua - (Es el capítulo IV del Quijote).
- Vemos de nuevo al Caballero Don Quijote en su casa (Corresponde al Cap. V también: «Don Quijote regresa a su casa»).
- Escrutinio de la Biblioteca de Don Quijote (Cap. VI de la novela)
- Encuentro con Sancho y segunda salida del héroe (Capítulo VI...)
- Primera aventura de esta segunda salida: la de los molinos de viento (Cap. VIII)
- Sigue una nueva aventura: encuentro con los frailes de San Benito (Cap. VIII) [Aquí hacemos notar que un mismo capítulo da para dos aventuras, separadas por la presentación de dos tomas de ciclorama]
- A continuación presenciaremos la aventura con el Vizcaíno (Cap IX y X)
- Aventura de Don Quijote con unos cabreros y plática de Don Quijote con su escudero Sancho Panza que incluye el elogio a la Edad de Oro: «Dichosa edad...». Representa una media parte en la jornada que nos ocupa, la primera (estamos en Cap XI). En este momento aparece la VOZ DEL AUTOR que permite comprender sucesos.
- La aventura con los sayagüeses (Capítulo XV) y el episodio de Maritormes en la venta tienen el aspecto de un entremés que podría funcionar sólo, al margen de la adaptación (Capítulo XVI) - Encontramos aquí la primera definición clara de lo que es Don Quijote (Materia del Cap X).
- Aparición de la Santa Hermandad (Salta la «Historia de Marcela y Crisóstomo»: estamos en el capítulo XVI de la primera parte).
- Sucede ahora un episodio que Alvaro ha invertido, el de las ovejas y los cabreros (Cap. XI)
- La primera jornada termina con la famosa aventura del yelmo de Mambrino (Cap XXI de la novela).

### FIN DE LA PRIMERA JORNADA

- La segunda jornada se inicia con una historia que cuenta Sancho: el cuento del pastor Lope Ruiz y la pastora Torralba (Capítulo XX).
- Saltamos a la aventura de los batanes (Capítulo XX).
- Sigue el episodio de los galeotes y aparece, con gran protagonismo, Ginés de Pasamonte (Capítulo XXII) - Las pedradas lastiman a Don Quijote - Tiene lugar el robo del rucio de Sancho.
- Ahora aparece con todo su dramatismo la aventura de Sierra Morena (Cap. XXIII) y de la Pea Pobre (Cap. XXVI)
- Don Quijote se propone imitar a Amadís: Carta a Dulcinea del Toboso, que no es otra, sino la labradora Aldonza Lorenzo (Cap. XXVII y XXVIII) VOZ DEL AUTOR



- Sancho encuentra al cura y al barbero y explica el cuento de los tres pollinos. Va a llevar una noticia en una hoja de abedul, que ha olvidado y sólo puede recitarla de memoria - Se habla aquí de que Sancho ha sido manteado - Episodios de la princesa Micomicona, urdidos por el barbero y el cura para que Don Quijote regrese de nuevo a su casa (Cap. XXIX).
- Vemos después a Don Quijote en camisa, recitando el ovillojo:
  - ¿Quién menoscaba mis bienes?  
Desdenes
  - ¿Quién aumenta mis desvelos?  
Los celos
  - Y ¿Quién prueba mi paciencia?  
Ausencia
- En este acto, Don Quijote envía a Sancho con una embajada a Dulcinea (Capítulo XXXI).
- Siguen nuevos episodios: Corongilio de Tracia, Félixmarite de Hircania y de nuevo la princesa Micomicona que no es otra que la hija del Ventero, Dorotea. La VOZ DEL AUTOR suple episodios que no figuran en escena. (Capítulo XXXII).
- Viene ahora Ginesillo de Pasamonte montando en el asno que robó a Sancho.
- La jornada termina reuniendo en la venta personajes que ya han aparecido en otros episodios: tales como Andrés, el muchacho a quien socorrió Don Quijote de los malos tratos de su dueño. Estamos en el Capítulo XXXII):

## FIN DE LA SEGUNDA JORNADA.

\* \* \*

- Esta tercera jornada se inicia con una escena en la que el cura lee *El curioso impertinente* entre los huéspedes de la venta, el ventero y su familia (Capítulo XXXIII)
- Pelea de Don Quijote con el Gigante del reino Minomición: Aventura de los cueros del vino (Capítulo XXXVI).
- VOZ DEL AUTOR
- De nuevo se habla del yelmo de Mambrino.
- Aparecen el barbero Maese Nicolás: pleito del yelmo y la albarda (Capítulo XLIV).
- Los cuadrilleros de la Santa Hermandad (Capítulo XLV y XLVI)
- Coloquios entre Don Quijote y Sancho (Capítulo XLIX)
- VOZ DEL AUTOR
- Don Quijote enjaulado: trampa que le han tendido el cura y el barbero (Capítulo XLVIII)
- Procesión de displinantes (Capítulo LII) - Vemos el cuerpo inerte de Don Quijote: VOZ DEL AUTOR (Capítulo XLIX).
- Llegada a la aldea (Capítulo LII).
- Aparición de Teresa Mancha, la mujer de Sancho (Capítulo LII)
- Comentarios de Cide Amete Benengeli.
- La tercera salida de Don Quijote será rumbo a Zaragoza (Capítulo LII)

## FIN DE LA PRIMERA PARTE

La Segunda Parte, más complicada y más cinegética que la primera, está formada por un PRÓLOGO las tres JORNADAS de toda

comedia clásica y un EPÍLOGO. El PRÓLOGO introduce la acción y no pierde ningún detalle de la novela: «*Al levantarse el telón o encenderse las luces, aparece la figura de Cervantes, con sus 68 años auestas, midiendo la escena con sus pasos y aire apesadumbrado. Sentado en una especie de escabel, en un extremo del proscenio, su Amigo, [...]. Ambos van vestidos a la moda del s. XVII en su primer tercio. Al fondo, en un extremo, Don Quijote, en el lecho como lo dejamos al final de la Primera Parte*». Cervantes se lamenta, tal como explica el Amigo, de la SEGUNDA PARTE DEL QUIJOTE APOCRIFO, «firmado por un tal Alonso Fernández Avellaneda que nadie sabe quien sea y todos suponemos que fue inspirado por el famoso Lope de Vega, molesto por el extraordinario éxito de la Primera Parte de esta novela rival». Así las cosas, el público sabe que el Amigo va a representar, cuando empiece la acción, el personaje del Bachiller Sansón Carrasco, luego, aunque contáramos 5 personajes, son, en realidad, sólo 4. De esta manera, Custodio consigue dejar bien claro el irrealismo de la escena, e incluso uno de los más famosos y activos personajes creación de Cervantes, "El Bachiller", va a ser interpretado en las tablas por el Amigo del autor. Estamos, pues, ante una representación con todas sus características. Teatro creado por la novela, novela que presenta unos entes de ficción que se hincan, con toda su intención simbólica, primero en el alma del lector y, frente a las tablas, en el alma del público. Vayamos ya a los episodios de la PRIMERA JORNADA de esta SEGUNDA PARTE:

- Plática de Don Quijote, el cura y el barbero sobre el turco: (Capítulo I). «*De lo que el cura y el barbero pasaron con Don Quijote acerca de su enfermedad*».
- Conversación de Sancho y la sobrina (Capítulo II) «*Que trata la notable pendencia que Sancho tuvo con la sobrina*», etc. etc.)
- Sancho y Don Quijote otra vez juntos (Capítulo VII) «*De lo que pasó Don Quijote con su escudero*», etc. etc.)
- Siguen Don Quijote y Sancho: en el Toboso (Capítulo IX) con el recitado «*Mala hubiste franceses / en esa de Roncesvalles*».
- Encuentro de los protagonistas con Dulcinea y otras doncellas (Capítulo X) Dulcinea encantada. el «olor a aios»...)
- El Auto de las «Cortes de la Muerte» (Capítulo XI)
- Aventura con el Caballero de los Espejos. El «Caballero del Bosque» (Capítulo XII)
- Coloquio que hubieron los dos escuderos: Sancho y el Escudero del Bosque (Capítulo XIII)
- Se descubre que Sansón Carrasco y Tomé de Cecial, vecino de Don Quijote han tramado la aventura anterior por si podían reducir a Don Quijote y conducirlo de nuevo a su casa (Capítulos XIV y XV)

## FIN DE LA PRIMERA JORNADA

\* \* \*

- Don Quijote sentado en un sillón de terciopelo rojo, frente a Diego de Miranda, «Caballero del Verde Gabán», inicia la Segunda Jornada de esta Segunda Parte.
- Aparece el Amigo, figura muy importante de la que se vale Custodio para com-

primir la materia novelesca y para poner al público en antecedentes de los episodios o diálogos omitidos. El Caballero del Verde Gabán le da acogida en su residencia durante cuatro días.

- Consejos que Don Quijote da sobre el trato que hay que dar a los hijos. (Capítulo XVI)
- Aventura del Caballero de los Leones (Capítulo XVII)
- Explicación de las Bodas de Camacho, con el suceso del pobre Basilio (Capítulos XX y XXI)
- Episodio de la Cueva de Montesinos (Capítulo XXII y siguientes) - En este episodio, entra Cervantes que se asoma a la Supuesta Cueva de Montesinos - Voz de CERVANTES que se asoma a esta Supuesta Cueva: «Don Quijote contó a sus amigos una fantasía delirante, inspirada en los Libros de Caballerías...»
- Episodio del hombre conductor de las armas y cuento del rebuzno (capítulo XXV) - En este episodio, el AMIGO habla desde el palco proscenio que se ilumina mientras todo queda a oscuras y aparece en ciclorama un nuevo decorado.
- Representación del «Retablo de Maese Pedro» y consiguiente reacción de Don Quijote... Se descubre quienes eran Maese Pedro y su mono: otra vez Ginés de Pasamonte en escena (Capítulos XXV, XXVI y XXVII).
- Aventura del barco encantado y el río Ebro - (Capítulo XXIX).
- Alusión a lo que le avino a Don Quijote con la bella cazadora (Capítulo XXX).

#### FIN DE LA SEGUNDA JORNADA

\* \* \*

El AMIGO habla desde el palco proscenio. En escena, fondo negro y una rica mesa con cuatro cubiertos y de pie al fondo el MAESTRE-SALA, DOS PAJES, y DOS DONCELLAS esperan la llegada de los comensales: «Dice Cide Amete Benegeli que Don Quijote y Sancho Panza fueron acompañados por el "Duque" y la "Duquesa" hasta el castillo..., etc. etc.»

- Pláticas que hubieron Don Quijote y Sancho en casa de los duques (Capítulos XXX, XXXI, XXXII y XXXIII)
- Don Quijote tiene noticia de cómo hay que desencantar a Dulcinea: los azotes de Sancho (Capítulo XXXIV)
- Noticia de que Dulcinea ha sido desencantada (Capítulo XXXV)
- El sabio Merlín (Capítulo XXXVI)
- Aparición de la Condesa Trifaldi. La carta de la mujer de Sancho y aventura de la Dueña Dolorida (Capítulos XXXIX y LX)
- Aventura del caballo volador: Clavileño (Capítulo XLI)
- Consejos que da Don Quijote a Sancho antes de recibir el gobierno de la Ínsula (Capítulos XLII, XLIII)
- Se descubre que la Trifaldi era el MAYORDOMO
- Aventuras de Don Quijote: combate con el lacayo Tosilos, la discreta y desventura Altisidora. Últimas aventuras (Capítulo XLIV)
- Gobierno de Sancho en la Ínsula y sus juicios. El médico prohíbe toda las "distintas" comidas a Sancho (Capítulos XLV, XLVI y XLVII XLVIII y XLIX)
- Fin de la TERCERA JORNADA con la aparición del Correo que trae nuevas cartas, La VOZ DEL ESPECTADOR y una DESHECHA UNAMINIANA - *Todo termina con "una música suave y misteriosa para que baje el telón o se oscurezca la silueta en el ciclorama de Don Quijote y Sancho.*

#### IV El epílogo

El epílogo está formado por lo que Custodio califica a pie de página de breve digresión y por las aventuras que no trató en las tres jornadas de la Segunda Parte. Sin embargo, para el buen lector del *Quijote* o para un público de estudiantes, la digresión es aleccionadora e imprescindible. Con la técnica de colocar a los autores en el palco proscenio, Alvaro Custodio hace hablar al amigo y a Cervantes y proyecta su diálogo hacia el público culturizado de nuestros días. En caso de ser un público mayoritario, la digresión debe suprimirse. Veamos dos parlamentos:

AMIGO, *malhumorado* - Ese espectador, tocayo de vuestra merced, es un impertinente, lleno de soberbia que pretende conocer a don Quijote mejor que vos mismo.

CERVANTES - Yo diría más bien que es un apasionado, casi un fanático del personaje hasta el punto de querer convertirlo en el espíritu redentor de nuestra raza.

Aprovecha el autor la digresión no sólo para hacer una crítica sobre *Don Quijote*, sino sobre la España de todas las épocas, país del cual la pareja cervantina han acabado siendo dos símbolos. Declara además que son símbolos no sólo del país en el cual nacieron, sino universales, "arquetipos del más noble y más ingenuo ideal de justicia en la tierra, empresa imposible por estar reñida a muerte con una sociedad demasiado cargada de sordidez y ramplonería". A continuación, el AMIGO (Sansón Carrasco) da cuenta de las últimas burlas que don Quijote y Sancho sufrieron en casa de los Duques, colocándolos de nuevo en "la campaña que era su centro (capítulo LX)" *«El palco proscenio se oscurece y de nuevo la acción se inicia en el escenario».*

En primer lugar, pretende don Quijote azotar a Sancho tal como se lo advierte al escudero: "Dulcinea perece, tú vives en descuido, yo muero deseando y así, desacátate por tú voluntad que la mía es darte en esta soledad por lo menos dos mil azotes". Con esta discusión Alvaro introduce al famoso caballero y a su escudero en Cataluña, donde les espera la aventura con Roque Guinart y los suyos (Capítulo LX). Custodio hace hablar en catalán a Roque (en su versión con incorrecta ortografía). "Deixeu-los tranquils, però no veieu que son un parell d'infelïços?" y sigue con las mismas palabras de Cervantes: «No estéis tan triste buen hombre que no habéis caído en las manos de algún cruel Osiris si no en las de Roque Guinart que tienen más de compasivas que de rigurosas», etc., etc.

Las aventuras que suceden hasta que termina el epílogo son contadas por la VOZ DEL AUTOR que sintetiza. Luego aparecen en escena estos episodios:

- Encuentro de don Quijote con Antonio Moreno, caballero rico y discreto... (Capítulo LXII)
- De lo que le ocurrió a don Quijote con la cabeza de bronce (Capítulo LXII)

- Aventura con el caballero de la Blanca Luna (ya en Barcelona, Capítulo LXIV)
- Aparición de Tomé Cecial y del bachiller Sansón Carrasco: Don Quijote es derrotado (Capítulo LXV)
- Salida de Barcelona y resolución que tomó Don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo en tanto que se pasaba el año de su promesa... (Capítulo LXVII)
- De nuevo vuelve a insistir Don Quijote en el tema de los azotes de Sancho para desencantar a Dulcinea. Los falsos azotes (Capítulo LXVIII)
- Llegada de Don Quijote a su aldea. Conversación con el Ama. (Capítulos LXXII y LXXIII)
- Enfermedad, testamento y muerte de Don Quijote. (Capítulo LXXIV)

La adaptación termina con la VOZ de CERVANTES que "se adelanta para hablar al público", mientras *el cura cierra los ojos de Don Quijote*. Y no faltan, como en la comedia del Siglo de Oro, los versos finales con los que el autor se despedía del público. Pero Custodio encuentra en la última parte del *Quijote* esos versos y los aprovecha. Se trata de una adaptación que el mismo Cervantes hizo de un romance que Ginés Pérez de Hita incluye en las *Guerras Civiles de Granada* con los que también cerraremos el epílogo:

¡Tate, tate, folloncillos!

De ninguno se ha tocado;

porque esta empresa, buen rey,

para mí estaba guardada.

La música — otra vez los primeros compases de "El retablo de Maese Pedro" de Falla — cierra la representación, como otras veces cerraba una singular aventura del héroe, es por eso que recomendamos antes de llevar esta adaptación a las tablas, que se haga un perfecto estudio de las piezas que las acotaciones escénicas recomiendan y se analicen los compases más adecuados de acuerdo con la semántica de la situación y con los elementos figurativos del ciclorama.

Por último, debemos decir que el original de esta adaptación necesita una revisión minuciosa antes de ser llevado a la imprenta, porque no está transcrito con el rigor que una obra teatral requiere (versalitas para los personajes, cursiva para las didascalias y redonda para los parlamentos). Editar esta adaptación con sus notas para uso no sólo de un teatro experimental o profesional, sino para representaciones escolares, es una buena inversión por parte del Ministerio que la financió. Contribuiría a divulgar la obra del actor más joven del grupo lorquiano La Barraca y a divulgar el *Quijote* y asimismo a hacer que las nuevas generaciones se situaran frente a la novela cervantina sin el temor reverencial que cualquier volumen clásico impone en sus posibles lectores.

- Encuentro de don Quijote con Amador, Amador, Amador, Amador y discreto... (Capítulo LXII)
- De lo que le ocurrió a don Quijote con la cabeza de tronco (Capítulo LXII)

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

- Se han encarado los parlamentos de esta adaptación con la edición: Miguel de Cervantes - *Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona RBA, editores, 1994.
- Se ha utilizado la fotocopia del original que, en vida, nos cedió Alvaro M. Custodio, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Versión escénica en seis jornadas y un epílogo compuesta por Alvaro M. Custodio con el patrocinio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, San Lorenzo del Escorial, septiembre de 1987.
- Se ha consultado y apliado el artículo referente a esta adaptación, situado en la TESIS DOCTORAL de Montserrat Gilbert: *Teatro histórico contemporáneo: la obra de Alvaro M. Custodio* - Pamplona, Universidad de Navarra, 1990.
- Se ha consultado también y deberá agotarse esta consulta, caso de ser publicada la adaptación y versión que hemos estudiado: Angeles Cardona y Montserrat Gilbert. «En torno a las adaptaciones dramáticas de Manuel Criado de Val: Texto y Escenificación. Las fuentes», *Homenaje a Manuel Criado de Val*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.

NOTA BIBLIOGRÁFICA en la edición de la obra de Cervantes...  
 Se han encontrado los parámetros de esta adaptación...  
 Se ha utilizado la fotografía del original que en esta edición...  
 Se ha consultado y copiado el artículo referente a esta adaptación...  
 DOCTORAL de Montserrat Gibert. Texto histórico contemporáneo...  
 Se ha utilizado la adaptación que el mismo Cervantes hizo de un...  
 romance que Ginés Pérez de Hita incluye en las *Guerras Civiles de Gra...*

La música — otra vez los primeros compases de "El retablo de...  
 Menor de Fala" — cierra la representación, como otras veces...  
 teatro con singular aventura del héroe, es por eso que recomendamos...  
 llevar esta adaptación a las tablas, que se haga un perfecto estado...  
 de las piezas que las acotaciones escénicas recomiendan y se analicen...  
 los compases más adecuados de acuerdo con la semántica de la narración...  
 y con los elementos figurativos del ciclorama.

Por último, debemos decir que el original de esta adaptación necesita...  
 una revisión minuciosa antes de ser llevado a la imprenta, porque...  
 no está transcrita con el rigor que una obra teatral requiere (versalitas...  
 para los personajes, cursiva para las didascalias y redonda para los...  
 parlamentos). Editar esta adaptación con sus notas para uso no sólo...  
 de un teatro experimental o profesional, sino para representaciones...  
 escolares, es una buena inversión por parte del Ministerio que la financie...  
 Contribuiría a divulgar la obra del actor más joven del grupo hoy...  
 cuando La Barraca y a divulgar el *Quijote* y asimismo a hacer que las...  
 nuevas generaciones se situaran frente a la novela cervantina sin el...  
 temor reverencial que cualquier volumen clásico impone en sus posibles...  
 lectores.

Este es un libro de otro tipo, de otro autor. El mismo personaje...  
 de la novela de Avellaneda. Álvaro Tarfe es un personaje cervantino...  
 de los personajes que se hallan en el *Quijote* en otros parajes...  
 de Cervantes, aunque su función principal es la de ser gala, de...  
 punto y avala tanto las acciones del sabido como las de los...  
 demás personajes que se hallan en el *Quijote* en otros parajes...

ISABEL CASTELLS

DESTINOS DE ÁLVARO TARFE EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA RECIENTE

Esta es una Comunicación sobre el «enigma Avellaneda» y está presidida, por tanto, por una interrogación. Pero no ante la identidad del autor, aspecto a veces cansino e ingrato siempre, sino ante la identidad de un personaje, lo que resulta más cervantino y, en todo caso, más sugerente. En los minutos que siguen los invito, pues, a reflexionar sobre el que, como tendremos ocasión de ver, es el personaje más desnortado y, por qué no, quizás más moderno de el/los texto/s quijotesco/s: don Álvaro Tarfe. Y vamos a hacerlo de la mano de dos relatos aparecidos en *La Cervantiada*, editada en 1992 por Julio Ortega: «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe», de Carlos Rojas, y «Una menudencia quijotextual», de Miguel Ángel Lama.

Lo primero que salta a la vista al reparar en Álvaro Tarfe es que, en tanto que personaje literario, se erige como emblema de lo que modernamente conocemos como intertextualidad, desde el momento en que lo vemos deambular entre un libro verdadero — el de Cervantes — y su reflejo deformado — el de Avellaneda — y entre ambos y los que de ellos resultan — en este caso, los relatos de Rojas y Lama —. Conviene, pues, trazar, ante todo, su árbol genealógico y ver en qué medida evoluciona este personaje desde su turbio nacimiento en las páginas de Avellaneda hasta la inquietante remodelación a la que lo somete Cervantes, para acabar desembocando en los relatos mencionados. Sólo entonces podremos hacer algunas, aunque breves, consideraciones sobre su posible modernidad y relacionarlo con otros autores que han optado por el juego de los personajes autónomos. Veamos, pues, a qué obedece este, a primera vista, sorprendente interés por un personaje que, en su origen, no tiene «fuerza narrativa alguna»<sup>1</sup>, afirmación esta especialmente tajante, si se tiene en cuenta que procede de Stephen Gilman, uno de los pocos estudiosos que se ha preocupado por buscar el posible valor artístico del *Quijote* espurio.

<sup>1</sup> Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951, pág. 132.

1. *Álvaro Tarfe, entre los dos Quijotes.*

En la obra de Avellaneda, Álvaro Tarfe no se diferencia demasiado de los personajes que se burlan de don Quijote en ambas partes de la de Cervantes, aunque su función principal es la de ser guía, contrapunto y aval o freno de las acciones del caballero cuando resultan demasiado peligrosas o ridículas. No hay, en todo caso, complejidad alguna en las acciones de este inconsistente *Mercurio* que transporta a un grotesco fantoche mientras le sirve como diversión y al que recluye sin titubeos cuando empieza a resultar incómodo. «Tras lo cual — como nos dice el propio Avellaneda — dio la vuelta felizmente a su patria y casa»<sup>2</sup>.

No tan felizmente llegó a su casa, pues he aquí que Álvaro Tarfe aterriza sin saber cómo en las páginas de otro libro y se encuentra conversando con otro Quijote y otro Sancho parecidos a los suyos pero, sin embargo, bien distintos. El episodio, que tiene lugar en el capítulo LXXII de la Segunda Parte de la obra de Cervantes, es bien conocido. Es ahora cuando, en palabras de Riley, Álvaro Tarfe se convierte, junto al propio Cide Hamete Benengeli, en «la única figura verdaderamente increíble del libro»<sup>3</sup>: se trata, en efecto, de uno de los más inusitados «robos de personajes» de toda la literatura y, sin duda, el más eficaz y definitivo embate de Cervantes a la obra del impostor.

Álvaro Tarfe se encuentra con otro caballero y con otro escudero, pero — o quizás, por eso mismo — también él es otro<sup>4</sup>: ya es capaz de percibir, como Diego Miranda, una cuerda locura o una demencia lúcida en ambos personajes y quizás por esta razón él mismo se atreve a cometer un acto tan absurdo como el de extenderles ese «certificado de autenticidad personal» con cuya invención Cervantes combina, una vez más, elementos históricos con elementos literarios.

Pero, además, en la obra de Cervantes, Álvaro Tarfe es también un personaje autónomo que se sabe impreso en una obra que ya han leído sus interlocutores y gracias a la cual lo reconocen: en este sen-

<sup>2</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1986, pág. 272.

<sup>3</sup> E.C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990, pág. 200. Anteriormente, en su ya clásico libro *Teoría de la novela en Cervantes*, el mismo estudioso calificaba este «robo» como una «complicación, por no decir una confusión, que hubiera sido mejor evitar», en la medida en que atenta contra la verosimilitud defendida en toda la obra. Véanse especialmente las págs. 333 y ss. de la edición de Taurus de 1989. Esta «confusión» que reprueba Riley siguiendo criterios aristotélicos es la que ha causado, precisamente, la fascinación moderna por este episodio y ha dado lugar a los relatos que ahora estudiamos.

<sup>4</sup> En este sentido, resulta iluminador el artículo de M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti «Don Álvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), págs. 275-293, donde compara el tratamiento burlesco al que lo somete Avellaneda con la «parca pero totalmente positiva caracterización» del mismo personaje por parte de Cervantes. La cita corresponde a la página 293.

tido, se hermana con Quijote y Sancho, protagonistas, dentro de un libro, de otro cuya existencia no ignoran. El inmaduro personaje de la continuación apócrifa ha pasado, así, a formar parte de las «magias parciales»<sup>5</sup> con las que Cervantes nos cautiva, principalmente en la Segunda Parte.

No contento con ello, Cervantes inicia en este episodio el desconcierto del personaje y deja abierto el punto de partida de los relatos de Rojas y Lama. En efecto, cuando Álvaro Tarfe rotundamente rubrica: «vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto ni ha pasado por mí lo que ha pasado»<sup>6</sup> y, más adelante, cuando el narrador nos dice que «se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes» (1086), está afirmando, sí, la auténtica existencia de los indiscutibles Quijote y Sancho, pero al precio de negar la suya propia hasta convertirla, en palabras de Sancho, en «burlería y cosa de sueño» (1084). Tengamos en cuenta, una vez más, que Cervantes no se ha conformado con que el personaje afirme simplemente haber tratado con dos impostores — lo que igualmente satisfaría a Quijote y Sancho y lograría dejar intacta la consistencia personal del propio Tarfe —, sino que arroja todas sus vivencias a territorios quiméricos, convirtiendo, así, de forma definitiva, a la obra de Avellaneda — a fin de cuentas, su cuna — en un gran fraude<sup>7</sup>.

Nos encontramos, así, con un Álvaro Tarfe reconstruido por Cervantes y dominado por problemas existenciales que con el tiempo constituirán uno de los cimientos de la novela moderna. Este es, pues, el Álvaro Tarfe con el que van a jugar Rojas y Lama, propiciando, así, un segundo grado de intertextualidad.

<sup>5</sup> Tomo esta expresión del conocido texto de Borges «Magias parciales del *Quijote*», publicado en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, y recogido en el volumen de Haley *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 103-105. Recuérdese, además, que de ahí parte también el libro de Robert Alter *Partial magic. The Novel as Self-Conscious Genre*, University of Berkeley Press, 1976.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, pág. 1085. En adelante, todas las citas de la obra corresponderán a esta edición y se dará cuenta de la página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

<sup>7</sup> En su artículo «Don Álvaro Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, págs. 73-85, Elizabeth Wilhelmsen opina que la introducción de don Álvaro Tarfe en el texto cervantino no plantea ni un problema de verosimilitud ni un conflicto existencial, basándose en el hecho de que, dentro de la novela, don Álvaro Tarfe, así como los impostores a los que conoció, poseen un *status* histórico. Este criterio es, desde luego, legítimo, pero teniendo en cuenta que se adopta desde la perspectiva de los personajes y situándose dentro del marco ya en sí ficticio del relato. Si, por el contrario, el punto de vista que se adopta es el de Cervantes, creador ultrajado por la apropiación de sus criaturas y que quiere, por tanto, aniquilar la existencia de la falsa continuación, la consistencia de don Álvaro Tarfe, así como la de los impostores, queda efectivamente puesta en tela de juicio. Véase también el sugestivo artículo de Giovanna Calabrò «Cervantes, Avellaneda y don Quijote», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), págs. 87-100.

## 2. *Álvaro Tarfe, entre dos Quijotes y dos relatos.*

El primero de los relatos que vamos a ver corresponde, como ya se ha dicho, a Carlos Rojas (Barcelona, 1928), autor de una ingente producción novelística cuya explícita ascendencia cervantina ha sido ya puesta de manifiesto<sup>8</sup> y de la que en estos momentos nos interesa especialmente *El jardín de Atocha* (1990), donde el influjo del autor del *Quijote* se traduce temática y formalmente y encontramos el germen del relato que ahora nos ocupa. Es la novela un complicado tejido en el que Cervantes es a la vez narratario y protagonista de un relato que nace como realización de las prometidas *Semanas del jardín* — y aquí habría que acordarse también de Rafael Sánchez Ferlosio, que acometió una empresa similar —. Presidida por el signo de Jano, símbolo de «la dualidad» y de «los pares de opuestos»<sup>9</sup>, la trama se sitúa en un momento en el que Quijote y Sancho se enfrentan con su autor y, conocedores de las intenciones del falso Avellaneda, reclaman la redacción de la Segunda Parte de sus verdaderas aventuras. Cervantes se pone inmediatamente en acción y, a la hora de urdir el castigo para el impostor, ensaya el encuentro de los dos héroes, el falso y el auténtico, soñado por Nabokov<sup>10</sup> para acabar desechándolo y sustituyéndolo por el que va a ser definitivo: el que tiene lugar con Álvaro Tarfe. Va a ser Góngora, otro de los personajes de *El jardín de Atocha*, quien llame la atención sobre la maestría de Cervantes en este episodio, percatándose de las posibles derivaciones del «robo de personaje»:

Siendo un libro el primer volumen de tu relato y vida el segundo, donde de aquel libro se habla, la novela de tu imitador se reduciría al reino de las sombras. En otras palabras, al propio infierno e imperio del Gran Mimo. Al incorporar a don Álvaro Tarfe a tu manuscrito, por voluntad tuya y no de Avellaneda, lo rescataste de aquellos abismos y le diste verdadera existencia. [...] Imaginate el drama de quien viniese del Hades a certificar la identidad ajena, sin conseguir aclararse si lo resucitaron en el mundo o en un libro, que su infierno parodiaba<sup>11</sup>.

Estas son las palabras de Góngora y este es, pues, el origen del

<sup>8</sup> Véase Kessel Schwartz, «Cervantes and the fiction of Carlos Rojas», en Cecilia Castro Lee y C. Christopher Soufas (eds.), *En torno al arte y los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, Scripta Humanística, Potomac, 1987, págs. 70-84.

<sup>9</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, pág. 258. La idea del doble y sus efectos en la conciencia cobra especial relevancia en la obra de Rojas, tanto en *El jardín de Atocha* como en el «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe» y dejamos su estudio para otra ocasión.

<sup>10</sup> Estas son las palabras del novelista ruso: «¡Qué espléndido habría sido que, en lugar de ese último encuentro precipitado y vago con el disfrazado Carrasco, que le derriba en un abrir y cerrar de ojos, el don Quijote real hubiera librado su batalla decisiva con el don Quijote falso!». Vladimir Nabokov, *El Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 1987, pág. 118. La cita encabeza, además, *El jardín de Atocha*.

<sup>11</sup> Carlos Rojas, *El jardín de Atocha*, Barcelona, Debate, 1990, pág. 155. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición y se dará cuenta del número de página en el mismo texto.

«Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe»<sup>12</sup>. El relato, narrado en primera persona, refiere las aventuras de Álvaro Tarfe en uno y otro libro, prestando especial relevancia a lo sucedido en el de Cervantes, cuyas palabras se entremezclan con las de Rojas — supone este el primer caso de «citación textual», que volveremos a encontrar en Lama —. Tarfe nos cuenta cómo, al autenticar la identidad de Quijote y Sancho, «sellaba [su] condena»<sup>13</sup>; se asombra de cómo Cervantes — así como en su momento Avellaneda — pudo tener noticia de lo sucedido (36) y, en fin, concluye:

Pero otra paradoja, aún más confusa y martirizante, empezó a asediarme [...] Si los verdaderos don Quijote y Sancho fueron recogidos en el libro de Cervantes, mientras quedaban como imitadores y farsantes aquellos hombres con sus nombres en el de Avellaneda, ¿quién sería entonces el inequívoco Álvaro Tarfe? [...] Y de fijo cambiado llevaría el seso, cuando di en dudar de mi existencia. Una y otra vez, al hilo de años interminables, me preguntaba a todas horas si habría en verdad un don Álvaro Tarfe y no se reduciría mi vida real a sus versiones virtuales en dos consejas: la genuina de Cervantes y la apócrifa de Avellaneda. En otras palabras, si no fuera yo un espectro — o, por mejor decirlo, un vacío humano — sardónicamente repetido en un par de espejos: uno falso y el otro cierto, puestos a acrecentar la ironía de mi ambigua situación. (37-38)

La inmortalidad que, a partir de ese momento, lo encadena a una existencia confusa parece ser la explicación:

Supuse comprender muy bien la razón de mi aparente eternidad. Si mi legítima vida se encerraba entre las guardas de dos libros, mi sombra en el mundo duraría tanto como perdurasen aquellas novelas y en sus páginas el nombre de don Álvaro Tarfe. (38)

Con el tiempo, Álvaro Tarfe se apaga, pero para volver a iluminarse reencarnándose, nada más y nada menos que en Pierre Menard, que no parece superar en cordura a nuestro protagonista:

Aun en el supuesto de que yo creyese ser Álvaro Tarfe sin serlo, él se obstina en escribir el *Quijote* sin haber sido Cervantes. Pienso en algunas ocasiones que quizás quiera rehacer aquella novela, para encontrarse conmigo y no con Cervantes casi al término de la última parte del libro (40).

Recordemos que para llevar a cabo el intento de «repetir en un idioma ajeno un libro preexistente»<sup>14</sup>, Pierre Menard sólo necesitaba

<sup>12</sup> Un título casi idéntico había sido utilizado por Rojas en una obra anterior: *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (Barcelona, Planeta, 1977).

<sup>13</sup> Carlos Rojas, «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992, pág. 36. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición. Lo mismo en el caso de «Una menudencia quijotextual», de Miguel Ángel Lama.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en *Narraciones*, ed. de Marcos Ricardo Barnatán, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 91.

una cosa: «ser inmortal» (87), cualidad que, como hemos visto, le proporciona Álvaro Tarfe al instalarse en él. Pero, ¿es esto todo?

Bien sé que no es este el momento de profundizar en las complejas relaciones existentes entre Borges y Cervantes<sup>15</sup>, pero sí de intentar una aproximación al porqué de esta confluencia entre Rojas y el autor argentino que se opera precisamente a través de Álvaro Tarfe, personaje que, al final del relato, junto a la significación ambiguamente existencial que hasta ese momento se le ha otorgado, cobra súbitamente un nuevo sentido que nos lleva directamente a la significación misma de la escritura. En el relato se nos ha contado cómo, en su búsqueda de sí mismo, Álvaro Tarfe vuelve, en el mundo *real*, a los lugares recorridos en uno y otro libro (38). Su proyecto naufraga: ni el hospital de Avellaneda ni la venta de Cervantes guardan recuerdo alguno de su estancia y sólo le queda reconocer que su razón de ser es exclusivamente literaria. Es entonces cuando, para volver a su lugar de origen, necesita habitar en el cuerpo de otro Avellaneda, uno del siglo veinte: Pierre Menard, un nuevo autor que desea re-escribir el texto cervantino. Así pues, no estamos lejos de la creencia borgesiana en un libro total<sup>16</sup>: *El jardín de Atocha* finaliza con una mención a «la eterna sombra errante de Avellaneda» (267), de quien su autor — que, prolongando el juego de las identidades ocultas, dice firmar su obra con el pseudónimo de Carlos Rojas — pretende ser reencarnación, en la medida en que si aquel se propuso terminar el *Quijote*, este desea hacer lo propio con *Las semanas del jardín*. De este modo, la empresa de Avellaneda, la de Pierre Menard y la del supuesto autor que se oculta detrás de Carlos Rojas es, en síntesis, la misma: escribir el mismo libro, porque, en definitiva, todos los libros son uno solo. Así las cosas, este «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe» se convierte en una reflexión sobre la literatura misma: por eso se ha elegido un personaje que, al gozar de una ambigua identidad que se define precisamente en la intersección de, al menos, dos textos se convierte en portavoz de todos los seres de ficción que viven dentro y fuera de muchos libros y de muchas realidades que acaban confundiendo en una sola escritura. Carlos Rojas construye, así, un texto

<sup>15</sup> Véase, a este respecto, el libro de Lelia Madrid *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987. También pueden consultarse el artículo «El cervantismo de Jorge Luis Borges», de Frederick Viña, en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 1087-1095, y, más recientemente, la serie de tres artículos de Julio Rodríguez Luis: «El *Quijote* según Borges», «Nota adicional sobre Borges y el *Quijote*» y «Los borradores de Pierre Menard», publicada en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núms. 36 (1988), 477-500; 39 (1991), 1067-1070, y 40 (1992), 1025-1045.

<sup>16</sup> Recordemos que esta idea se cristaliza, entre otros muchos textos, en un relato como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde se nos muestra un planeta en el que «se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo». Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1958, pág. 27. Para completar este aspecto, véase «Los borradores de Pierre Menard», citado en la nota anterior, especialmente págs. 1026-1028.

polifónico<sup>17</sup> en el que, junto a la suya, resuenan las voces de Cervantes, Borges, Nabokov y, al mismo tiempo, de Bajtin, Genette, Kristeva, Sarduy o Barthes.

Muchas de estas consideraciones nos sirven igualmente para nuestro acercamiento a «Una menudencia quijotextual», cuyo título ya es en sí significativo. Miguel Ángel Lama, autor más joven (1962) y de una obra más breve — se reduce, hasta la fecha, a unos pocos relatos<sup>18</sup> — aunque no por ello menos sugestiva, parte, en efecto, de presupuestos parejos a los de Rojas: su relato se plantea, desde el principio, también como un intento de *completar* el texto de Cervantes. Es así como interpretamos las distintas tentativas de Álvaro Tarfe a la hora de redactar la fatídica declaración de la que se ha venido hablando y que en el *Quijote* se soslaya<sup>19</sup> — esto sucede en las dos primeras páginas (159-160). El relato aparece narrado por un misterioso «yo» que se dirige al Hospital del Nuncio en busca de Carlos Cabrera, su personaje, que ha trabado conocimiento con Álvaro Tarfe, interno también en el mismo manicomio. Los discursos del narrador, de los dos personajes y del propio Cervantes se entremezclan en un relato que nos sitúa, una vez más, en la nebulosa de la intertextualidad: el destino de Álvaro Tarfe — ¿el verdadero?, ¿el falso? — se confunde con el de los dos Quijotes — el falso, por encontrarse en el Hospital del Nuncio; el verdadero, porque, para aludir a su locura, se utilizan las mismas palabras que en la obra de Cervantes explican las causas del «extraño pensamiento» del hidalgo<sup>20</sup> — y los tres con el de un personaje del siglo veinte que, a su vez, encontramos en otro relato del mismo Lama: *El rastro de Carlos Cabrera*<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Hablo en singular porque hay que empezar por considerar también, dentro de la obra total de Rojas, a *El jardín de Atocha* y al «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe» como un único texto. Vemos, así, que la intertextualidad se opera también en las distintas narraciones del propio autor estudiado.

<sup>18</sup> Los relatos firmados con su nombre son «El rastro de Carlos Cabrera», Editora Regional de Extremadura, 1986, y «Susana se mató», *Revista de Extremadura*, número 5 (mayo-agosto de 1991). Existen otros textos firmados por Carlos Cabrera que podrían también atribuirsele: «Arte de lectura (fragmentos de una serie)», cuyos fragmentos I y II han aparecido en *Hoja parroquial de Alcandoria* (1983), mientras los demás lo harán pronto en la revista *Radio Abisinia*, y «Julio de galas grises», inédito hasta la fecha.

<sup>19</sup> Esto es, en el famoso capítulo LXXII de la Segunda Parte, se hace una referencia indirecta a esta declaración que no incluye sus palabras textuales. Lama nos deja saber, así, lo que «omitió» Cervantes.

<sup>20</sup> Estas, bien conocidas, son: «En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino perder el juicio». (*Quijote*, I, 35; «Una menudencia quijotextual», 164).

<sup>21</sup> Curiosamente, este texto nos habla de un personaje — el del relato que leemos, narrado en primera persona — que se sorprende al verse incluido en las páginas del libro que lee — muy a lo Cortázar — e inicia una búsqueda del autor para recriminarle semejante apropiación. Lama, además de interrelacionar, como Rojas, distintas obras suyas, se mantiene, así, también en *El rastro de Carlos Cabrera*, en los territorios de la metaliteratura.

¿Por qué enloquece Álvaro Tarfe en «Una menudencia quijotextual»? Por la misma razón que vimos en el relato de Rojas:

Yo [...] no atino, en la cortedad de mi sentido, a comprender tanto deseo con trajinar con mi persona. [...] Porque si, como es costumbre de los novelistas el inventar las historias que nos cuentan, ¿no he de pensar yo que todo ha sido pura invención y filfa? Y que quizá lo que han hecho con mi persona no ha sido más que inventar o reinventarme o reinventariarme. Porque digo yo, que si Avellaneda quiso que yo participase en la historia de don Quijote, ¿por qué el tal Cervantes no me dejó tranquilo en las páginas de aquel libro [...]? Hoy, en la contemplación de este retiro, sé que Avellaneda no dijo la verdad en su nombre [...]. ¿Y a mí qué se me da? Si a mí me parece que lo que viví y luego leí fue verdadero. (163)

Del mismo modo que el Tarfe de Rojas se busca encarnándose en alguien que pretende re-escribir su libro de origen, el Tarfe de Lama se busca leyendo, leyéndose, en páginas y páginas de *Quijotes* verdaderos y apócrifos: de ahí que su celda del hospital se antoje al visitante «santuario de peregrinación de cervantistas» (164), en la medida en que, al mostrar distintas ediciones de diferentes épocas del *Quijote*, está revelando su perennidad frente al paso del tiempo. Si Alonso Quijano leyó su historia para que don Quijote la escribiera, fundiendo, así, literatura y vida; igualmente puede hablarse, entonces, de *escribir* en el caso de este personaje que busca, en dos relatos distintos, refrendar su existencia en papel impreso.

Por eso nos habla Lama de «éxtasis metalibresco» (163) o de «fuentes dignas de todo crédito y de naturaleza igualmente literaria» (163) y, por eso, en uno de sus «ataques quedos de locura vana» (163), su Álvaro Tarfe desvaría en estos términos que nos recuerdan a las más audaces páginas de *Larva*, de Julián Ríos:

Mi querido amigo cabrero, mi vida es un quijotexto en donde sin pudor cervantean y avellanean diferentes personajes campeando a sus anchos. No columpio las razones de mi encantamiento, que es seguro, pues no me dejase yo estar en esta jaula encerrado defraudando el socorro que podía dar a otros narradores de mi propia vida o porción, pues todos tienen derecho a inspirarse en este nuevo Caballero de la Triste Fisura, gran maestro en el arte de desbaratar enredos del relato<sup>22</sup>. (163)

Cervantes, Avellaneda, más adelante, Menard, y, por último, Carlos Rojas y Miguel Ángel Lama escriben, así, un solo texto en el que languidece un personaje que a todos pertenece y a todos sobrevive: solitario

<sup>22</sup> Son inequívocos los ecos del *Quijote* en esta retahíla: aparte de las alusiones a Cervantes y Avellaneda, convertidos sus nombres en acciones, la sustitución del apellido de Carlos Cabrera por el «querido amigo cabrero» nos recuerda el famoso episodio con los pastores que va del capítulo XI al XIV de la Primera Parte; en tanto que las palabras marcadas en cursiva son transcripción casi exacta de las pronunciadas por don Quijote en su gracioso coloquio con Sancho durante su supuesto encantamiento (I, XLIX, 513), sin olvidar los evidentes juegos de palabras «Caballero de la Triste Figura» / «de la Triste Fisura» o «ínsula Barataria/desbaratar».

y eterno, exiliado de todas las páginas e incluso de sí mismo, es Álvaro Tarfe quizás el más desahuciado de los personajes autónomos de nuestra literatura. Meditemos un poco sobre ello y terminaremos así este recorrido, quizás extenuante.

### 3. Álvaro Tarfe, entre otros personajes autónomos.

Cervantes, al matar, tan unamunianamente<sup>23</sup>, a su héroe, cierra completamente la puerta a Avellaneda, impidiéndole hacer lo propio con su personaje. Álvaro Tarfe está, así, condenado a la inmortalidad, pero a la inmortalidad dudosa del que se sabe objeto de un sueño compartido. Álvaro Tarfe, tal y como lo heredan Rojas y Lama, es de estirpe unamuniana; sin embargo, su tragedia es muy distinta a la del Augusto Pérez de *Niebla*: también él se sabe criatura de ficción, pero ignora de cuál. No sabe exactamente quién lo sueña, y esta circunstancia le brinda, sí, la eternidad, pero una eternidad confusa y sangrante. Comparemos su caso al de otros célebres personajes autónomos.

Quijote y Sancho, como años antes los protagonistas de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, saben que se está escribiendo sobre ellos, están en condiciones de opinar sobre la obra y pueden, incluso, «espantarse» al comprobar la inexplicable omnisciencia del cronista de su historia, pero de todo ello se sienten, en términos generales, recogidos<sup>24</sup>.

Augusto Pérez, de *Niebla*, puede conversar con su creador, enfrentarse a él y vengarse de su omnipotencia imponiéndole la inmortalidad paradójica que le confiere su naturaleza literaria<sup>25</sup>, del mismo modo que el padre de *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, opone la fijeza de su carácter a la inestabilidad del ser humano<sup>26</sup>.

En *El novelista*, de Ramón Gómez de la Serna, distintos personajes

<sup>23</sup> Consistentemente incurro en un anacronismo al hacer esta afirmación, pero con ella me refiero a la idea de la omnipotencia del escritor en tanto que tejedor de destinos tan profusamente utilizada por el autor de *Niebla*. En cualquier caso, artículos como el pionero de Américo Castro «Cervantes y Pirandello», incluido en *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929, págs. 219-231; el de André Lebois «La Révolte des personnages: de Cervantès et Calderon a Raymond Schaw», *Revue de Littérature Comparée*, XXIII (1949), y el de Joseph E. Gillet «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», *Hispanic Review*, XXIV (1956), por citar sólo los más clásicos, revelan que, en la cuestión que ahora nos ocupa, hablar de personaje autónomo en la literatura moderna implica inevitablemente la mención de Cervantes, primer cultivador maduro de las «magias parciales».

<sup>24</sup> Recuérdense *Quijote* II, 2-3, págs. 574-587, y *La Lozana andaluza*, mamotreto XLVI, págs. 186-187 de la edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, Castalia, 1990, y véase Antonio Vilanova «Cervantes y *La Lozana andaluza*», *Insula*, núm. 77 (mayo de 1952).

<sup>25</sup> Véanse los capítulos XXXI y XXXII de *Niebla*, especialmente páginas 216 y 219 respectivamente. Cito por la edición de Bruguera, 1982.

<sup>26</sup> Véase «Seis personajes en busca de autor», en Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 157-159.



dialogan con su creador: el protagonista de *La Resinera* le exige ayuda para sobrevivir a los efectos que la novela ha causado en su vida (capítulo IV, 25-28<sup>27</sup>); una mujer, igual que el Augusto Pérez de *Niebla*, salta de las páginas para rogarle que no la mate al final (XX, 64) y otros personajes, simplemente, esgrimen ante él su doble naturaleza real y literaria (XXVII, 169; XLII, 252 y ss.).

Pero, lejos de la ironía de Cervantes, de la metafísica agridulce de Unamuno y Pirandello y del festivo humorismo del inventor de las greguerías, el conflicto de identidad que experimenta Álvaro Tarfe en los relatos estudiados es muy otro: no sabe a qué obra pertenece ni a qué autor dirigirse para recriminarle o hablar sobre ella y no disfruta en absoluto de la perennidad que le posibilita su *ser de tinta*, pues esta cualidad la sobrelleva conflictivamente en el relato de Rojas y es, en el de Lama, sinónimo de locura. Álvaro Tarfe se nos muestra, en fin, como un hijo expósito que se debate entre el que supuestamente es su padre legítimo y el adoptivo, con la peculiaridad de que el primero — Avellaneda — es un impostor y es el segundo — Cervantes — quien le posibilita todas estas zozobras y, por tanto, el intento de autodefinirse.

Regresamos, de este modo, al principio. El Álvaro Tarfe que hemos visto trasplantado nuevamente en otras páginas no es, ni de lejos, el de Avellaneda. La victoria de Cervantes queda definitivamente demostrada en estos relatos que retoman, no el personaje que se pasea tediosamente por unas páginas espurias, sino aquel que fugazmente renuncia a su propia esencia para corroborar la de otros. Pero es esa renuncia la que lo hace moderno y la que le demuestra que su razón de ser, aunque paradójicamente se defina por el no-ser, se la debe, no a su padre, sino al manco al que éste insultaba.

El veredicto para la cuestión de los dos *Quijotes* se ha pronunciado, una vez más, en favor de Cervantes. Lo bonito es que, en esta ocasión, Carlos Rojas y Miguel Ángel Lama, críticos-artistas ambos, han demostrado, siguiendo incluso en esto al maestro, que también puede hacerse desde dentro de la literatura.

<sup>27</sup> Cito por la edición de Austral, 1973.

ALBERTO RIVAS YANES

#### LO QUIJOTESCO COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DE *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*, DE LUIS LANDERO

En la novela contemporánea se mantienen vigentes determinadas preocupaciones que planteó Cervantes a través del *Quijote* y del resto de su obra novelística, como la relación entre la realidad y la ficción, la literatura como modelo de vida o la búsqueda de la identidad a través del desdoblamiento personal.

*Juegos de la edad tardía* (1989)<sup>1</sup> es una novela extraordinariamente rica en ecos quijotescos, aunque su autor no tuvo conciencia de ello hasta bien avanzada la redacción de la obra<sup>2</sup>. El propósito del presente estudio es analizar el modo en que se articulan literariamente en *Juegos de la edad tardía* determinados temas que constituyen la base sobre la que se construye su armazón narrativa. Dichos temas aparecen ampliamente tratados en la obra de Cervantes, pero no nos interesan en tanto que *huellas* cervantinas, sino en la medida en que muestran, por un lado, que algunos de los problemas que preocuparon a Cervantes, en especial en torno a las relaciones entre vida y literatura, siguen debatiéndose en la novela española del siglo XX y, por otro lado, que la concepción contemporánea del género novelesco se mantiene esencialmente fiel a los principios fijados por Cervantes.

El protagonista de *Juegos de la edad tardía*, Gregorio Olías, oficinista de edad madura que lleva una vida gris en la gran ciudad, espoileado por el ingenuo Gil, oscuro viajante de comercio que mantiene con él un contacto telefónico desde su remota provincia, va creando una imagen ficticia de sí mismo, la de un joven intelectual, seductor, poeta y perseguido político, a la que impone el nombre de Augusto

<sup>1</sup> Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989; en adelante las citas corresponderán a esta edición.

<sup>2</sup> Así lo ha declarado el propio autor en carta dirigida a la Profesora María Roca: «Hacia la mitad de la novela caí en la cuenta del parentesco temático con el *Quijote*. Hasta entonces me parece que no lo advertí. No me inspiré absolutamente para nada en Cervantes, pero es verdad que mi historia tiene relevancias cervantinas» (María Roca, «El *Quijote* es como el Nilo...», comunicación presentada en la IV Jornada Cervantina, Venecia, abril de 1993, en prensa). María Roca analiza en el estudio citado los ecos quijotescos y los contrastos con las observaciones de Luis Landero acerca de su novela.

Faroni. Enredado en la telaraña de su propia creación, el impostor acaba convirtiéndose en una caricatura de su personaje. Olías, al final de la novela, se encuentra cara a cara con Gil y adopta ante él el papel de admirador y biógrafo de Faroni. Ante todo, los *juegos* a los que alude el título se establecen entre dos polos: la realidad y la ficción.

Landero aborda en su novela diversos aspectos de las relaciones entre ambos polos. Olías se siente «artista de su propia vida» (p. 124), lo que le permite fabricar toda una biografía de Faroni como autor del libro que ha escrito, los *Versos completos de la vida artística*, tal como le explica a Angelina, su mujer, cuando intenta justificar ante ella las ficciones que plasma en el libro: «¿no ves que la poesía siempre es mentira? Fíjate aquí cuando digo: 'la luna en el río se baña'. También es mentira, como en el cine» (p. 214); a continuación, Olías muestra a Angelina los prólogos del *Quijote*, a los que parece aferrarse por ser modelos de una actitud distanciada con respecto a los cánones del género prologal y que le sirven de circunstancial coartada para sus invenciones. La paradoja de Olías-Faroni y de Gil es que necesitan una ilusión de realidad que sustente las ficciones que les dan vida; en el pasaje en el que Olías ha pedido a Gil que le llame por teléfono al café que aquel ha bautizado como *Café de los Ensayistas*, Gil, una vez que ha logrado oír el rumor de fondo del local, expresa su satisfacción porque «aunque [es] poco, es algo real» (p. 204). En su frenesí por reunir los objetos personales de Faroni que ha prometido a Gil, el mundo se le vuelve a Olías «un fantástico carrusel de cosas ciertas y fingidas» (p. 205), pero el personaje comprende «hasta qué punto le hastiaban los ensueños que no estuviesen unidos a la realidad por algún vínculo tangible» (ibíd.).

Ese *vínculo tangible* no es sólo índice de la necesidad que tienen los personajes de Landero de ligarse a la realidad para no naufragar en un universo imaginario, sino que representa también el problema de la relación entre la ficción literaria y la realidad. Landero actualiza el debate entre la literatura como reflejo de la realidad tal como es o tal como *debería ser*. Así, la colección de objetos de Faroni que va reuniendo Olías «le revelaron su pasado ficticio con una veracidad deslumbrante» (p. 205); ese pasado, por cierto, se le antoja a Olías «ejemplar» (ibíd.). En este punto, el personaje percibe que la farsa ha adquirido una «fluidez tan natural» (p. 206), que ya no exige de ninguna invención. De este modo, la única salida es hundirse «sin miedo en lo más espeso de la ficción» (ibíd.). La relación entre Olías y Faroni concuerda con la que existe entre el hidalgo Alonso Quijano y Don Quijote; en ambos casos ese *hundimiento en la ficción* es un medio de *salvarse*. Pero dicha relación corresponde también a la que se establece entre el artista y su obra.

La empresa de Olías es una verdadera «conquista de la realidad» (p. 208). Las expresiones que aluden a su deseo de convertir su creación en algo real se multiplican en diversos pasajes de la novela: «ham-

briento de realidad» (p. 208), «saturado de invenciones demasiado fantásticas» (ibíd.), «se vio tan ilusorio, y al mismo tiempo tan milagrosamente real [...]» (pp. 211-212), etc. Y ¿cuál es el asidero de Olías al mundo? Las palabras que ha creado, el libro que consigue publicar: «Había juntado allí palabras que, siendo de todos, eran sólo suyas. Ellas lo defenderían contra las inclemencias de la vida. Definitivamente, aquélla era su isleta, sólida y tangible» (p. 213). Es toda una definición de la literatura y de una actitud ante la creación artística que podría aplicarse también a Cervantes. Aunque Olías sólo sea una parodia del artista, es cierto que logra su objetivo de convertirse en un creador, no sólo de un personaje (Faroni), sino de una verdadera obra.

A fin de cuentas, la búsqueda de Olías es la de la identidad: «Necesitaba [...] encontrar el punto de equilibrio que, conciliando la verdad y la apariencia, le permitiese el descanso de una identidad definitiva» (p. 227). Pero verdad y apariencia se van confundiendo hasta el punto de convertir la mentira en un acto reflejo. Así, cuando, en un momento de profundo desánimo, Olías acaricia la idea del suicidio, advierte mientras proyecta su nota de despedida «que de cualquier forma no iba a contar los verdaderos motivos de su muerte» (p. 155) y se sorprende «inventando otros admirables» (ibíd.). La verdad, en algunos momentos ridícula de puro vulgar, adquiere de esta forma una *apariencia* que la dignifica. Un ejemplo de este proceso de transformación es el pasaje en el que Olías explica a Gil su largo periodo de silencio provocado por su (real) crisis personal: «no encontró palabras suficientemente elocuentes (fuera quizá de pavor, infierno, araña y mortadela) y se resignó a decir que había sufrido una crisis de artista a causa de asuntos difíciles de explicar, pues resumir en unas frases meses y meses de contradicciones, ideas de suicidio, tedio y melancolía (palabras inferiores sin duda a las que hubiera usado de haber podido formar con ellas un concepto) era poco menos que absurdo» (p. 170). El personaje siente que su destino es «mantener viva la llama de un error» (p. 114) como único medio de realización personal.

Olías, preso en la red de ficción que ha construido a su alrededor, está obsesionado por la *verosimilitud*. Cuando el personaje, enamorado de *Marilín*, se entrega al onanismo en el aseo del café, «un hiriente sentimiento de lástima, mezclado al poderoso trance, convirtió el arrepentimiento en ambigua explosión de placer. Aceptó el hecho como una prueba más de su obediencia a las leyes sencillas de la realidad, y a partir de esta tarde inició una delicada conquista amorosa donde lo cierto y lo probable se entreveraban en proporciones verosímiles. De este modo esperaba escapar al bochorno de la mera ficción» (p. 192). Más tarde Olías, durante una de sus conversaciones con Angelina, formula interiormente la reflexión siguiente: «la mentira sólo resulta verosímil si tiene algo de intrincada, de incomprensible como la vida misma» (p. 228). El personaje — que, como queda indicado, es

una parodia del creador —, adopta, pues, en su actuación como impostor, un comportamiento similar al del artista que se esfuerza por «idealizar» la realidad. Y las *autoridades* a las que apela son las mismas que las del *idealismo* renacentista: «Había actuado como el artista que en realidad era, alterando las cosas para hacerlas mejores y más bellas, como Platón y como tantos otros» (p. 256). Este razonamiento, nacido de la necesidad de autojustificarse que siente Olías-Faroni y del embrollo que ha urdido valiéndose de la ayuda del camarero para evitar que Gil entre en el café y descubra sus mentiras, es un irónico testimonio de la conciencia artística que posee Olías, pero también de las sutiles relaciones entre la realidad y la ficción que se plantean en la novela.

En determinados momentos Gregorio Olías siente «temor de crear una imagen inverosímil» (p. 125) y «cansancio del absurdo» (p. 145) y se observa «saturado de irrealidad» (p. 146). Olías encarna una suerte de quijotismo que le empuja a aferrarse a la realidad y sólo de ese modo es capaz de cobrar autenticidad a sus propios ojos.

En último término, el vínculo que liga a Olías con Faroni, la *ficción verosímil* que ha creado, es la conciencia de la frustración de los deseos de juventud, de lo que pudo ser y no fue:

«Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido, y tuvo que respirar hondo para escapar a la asfixia de un devastador sentimiento de lástima. Se tocó la cara, imaginó con asombro su fisonomía, notando en ella algo que le era profundamente ajeno, percibió la temperatura y el olor de la piel y el peso de su propio cuerpo y tuvo una impresión de multitud, de que eran muchos los que estaban allí pensando y debatiendo la misma cosa» (p. 152).

La comprobación del paso del tiempo conduce a Olías a enfrentarse con otro de los elementos clave de la novela: el eje identidad-pluralidad. De igual forma que Alonso Quijano encuentra su identidad profunda en Don Quijote, Olías se proyecta personalmente a través del desdoblamiento, en una especie de particular *drama em gente*.

Gregorio Olías plasma sobre todo en Augusto Faroni su invencible inclinación a desdoblarse, pero también se proyecta en otros papeles que adopta en determinados momentos, como el de Alvar Osían, de evidentes resonancias literarias, el de aprendiz de ultramarinos o su sueño final, preñado asimismo de literatura, de convertirse en agricultor. Olías se hace pasar, con su verdadero nombre, por biógrafo de Faroni, muerto en la India, ante el enigmático don Isaías y ante Gil, con el que acaba reuniéndose al final de la novela. El impostor siente que su carácter plural es un rasgo inherente a la vida humana: «se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en calidad de alma en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad» (p. 134). Cuando Olías ve en un escaparate el maniquí con el atuendo que acabaría convirtién-

dose en atributo esencial de Faroni siente una extraña inquietud — le atrae la «otredad» hierática de los maniqués: «daban ganas de quedarse a vivir allí en un escorzo eterno» (p. 161) —, hasta que ve en el maniquí la imagen encarnada de su *alter ego*.

La onomástica, a este respecto, desempeña una función importante, ya que «los nombres [nunca mueren]» (p. 168), como le dice Olías a Angelina (y pone como ejemplos a Platón y Cervantes). Más tarde Olías propone a Gil que cambie el nombre de su novia, como Don Quijote le impuso a su amada el nombre de Dulcinea (p. 201). Gregorio, al volver la vista atrás, piensa que «eran muchos los sobrenombres que llevaba utilizados en su carrera de impostor» (p. 38). Además de Augusto Faroni y Alvar Osían, hay que añadir el nombre que le asigna Gil en su proyecto final de vida, Lino Uruñuela, en justa compensación por el sonoro sobrenombre de Dacio Gil Monroy que le había adjudicado Olías. Nuestro impostor, por otra parte, siente debilidad por la toponimia con ecos caballerescos y simbólicos: «el Parque de los Once Pétalos, la Encrucijada del Escudo y la Avispa o el Árbol de la Primavera Triste» (p. 56), «Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir» (p. 258).

Las referencias literarias, como venimos observando, son continuas en *Juegos de la edad tardía*. Pero lo que emparenta, desde este punto de vista, a Olías-Faroni con Don Quijote (y a través de ellos, a Gil con Sancho Panza) es el empleo de la literatura como modelo vital. Alonso Quijano, empapado de literatura, decide trasladar a la vida sus experiencias librescas para encarnar al caballero andante. Gregorio Olías decide también imitar a sus arquetipos literarios o paraliterarios y personificarlos en Faroni. Ya en la primera página de la novela el narrador presenta los gustos literarios de su personaje: «por un instante se llenó con la euforia lúgubre de su mejor héroe de ficción, Luck Turner, protagonista de la novela *Vidas salvajes*, cuyos datos constaban en los ficheros de las más prestigiosas bibliotecas públicas de la ciudad» (p. 15). Olías parece desoir el consejo de su tío, que le recomienda que no caiga en el «vicio» de leer novelas, «porque ya lo dice la palabra: novelas, no velas, es decir, no verlas, y así debían llamarse, no verlas, con la advertencia de la erre» (p. 23). Cuando Olías llega a publicar su libro, los ejemplares que conserva en su casa se convierten en un «mar de letra impresa» (p. 217), una «plaga de dimensiones bíblicas» (ibíd.), que evoca en la memoria del lector episodios análogos de *Cien años de soledad*.

En la novela no se realiza un *escrutinio de la librería* de Gregorio Olías, pero hay varios referentes literarios muy explícitos: Cervantes y el *Quijote* — a los que se hace alusión en seis ocasiones<sup>3</sup> —, la conquista de América contada a través de las crónicas de Indias — que

<sup>3</sup> Para un análisis de dichas alusiones, véase el estudio citado de María Roca.

se proyecta en la composición del inacabado *Poema épico de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, de Gregorio Olías —, el *Lazarillo* — Olías cuenta a doña Gloria que «allá en el pueblo tenía un palomar y algunas casas arruinadas» (p. 306), como el escudero al que sirve Lázaro de Tormes, «y que estaba pensando en venderlas para instalarse en la ciudad definitivamente» (ibid.), aunque «no estaba seguro si había leído aquello en algún libro o era invención suya» (ibid.) — y, de manera general, la poesía, que el personaje descubre por su «fascinación por las palabras» (p. 33).

El cine es, sin embargo, el arte en el que se inspira de manera más directa la creación de Faroni. El cine negro proporciona a Olías el modelo de héroe «duro», solitario y seductor, de pasado incierto, pero que esconde un rico mundo interior, característico de determinados personajes encarnados por Humphrey Bogart. Los modales y el atuendo de Faroni reproducen los propios de los héroes del género, por el que Olías confiesa particular admiración. También aparecen en la novela referencias a otros géneros cinematográficos más o menos afines, como las «películas de espías» y las «películas de espadachines y truhanes». El cine, además de constituir un modelo implícito en numerosos momentos de la vida de Olías-Faroni, es la principal fuente del universo imaginario del personaje. Su afición al cinematógrafo es meticulosa y algo fetichista: «repasaba su colección de entradas de cine, que guardaba entre las hojas de los libros de texto, con el título de la película, el nombre de los actores y la fecha en que fue vista escritos al dorso» (p. 65). El papel del cine en la conformación de Faroni resulta significativamente paralelo al que desempeñan los libros de caballerías con respecto a Don Quijote. En ambos casos se trata de géneros artísticos que cuentan con el fervor de un numeroso público adicto y recrean un mundo que encandila a ese público por su alejamiento de la realidad cotidiana. Don Quijote y Faroni dan el paso — cada uno a su manera, claro está — de intentar trasplantar a la realidad la ficción artística de la que se nutren.

Hasta el momento nos hemos referido sobre todo al personaje central de *Juegos de la edad tardía* y a sus desdoblamientos, pero hay otro rasgo esencial en la obra: el carácter *dual* de la ficción. La invención de Augusto Faroni — y de su discípulo Dacio Gil Monroy — se va haciendo *entre dos*. Los dos personajes se embarcan simultáneamente en su aventura, aunque Gil no sea consciente de que Faroni es tan *artificial* como su propio personaje. Tal elaboración conjunta de la ficción se realiza, en buena medida, a través del diálogo, que constituye un elemento constructivo fundamental en la Segunda Parte de la obra. Sería erróneo exagerar el paralelismo entre las parejas Don Quijote-Sancho y Faroni-Gil, pero resulta evidente que Cervantes y Landero han empleado en este punto un procedimiento semejante para articular literariamente la proyección de un universo ficticio (dentro de la ficción que es la novela) que no es estrictamente individual, sino que se elabora *a dúo*.

*Juegos de la edad tardía* presenta otras afinidades con el *Quijote*, como la particular locura de Olías, el *afán* («el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce», p. 48), que el personaje hereda de sus ascendientes y lleva a sus últimas consecuencias, o la falta de descendencia del protagonista. En la novela de Landero abundan los personajes soñadores o decididamente reclusos en un mundo imaginario, como Félix Olías, Elicio, la madre de Angelina o Antón Requejo (cuya historia constituye un verdadero relato autónomo intercalado en el conjunto de la narración, al modo del primer *Quijote*). Diversos episodios sugieren otras preocupaciones comunes a los dos autores, como la idealización del amor (a través del personaje de Alicia), el carácter un tanto itinerante que adopta *Juegos de la edad tardía* en su última parte, o los ejes capital/provincias y campo/ciudad.

El diálogo final de Gregorio Olías con don Isaías — «¡El diablo!» (p. 342), presiente Gregorio — hace un balance de la trayectoria del impostor. Entre otras cosas, se ofrece una interpretación del episodio de Clavileño como «un acto de fe» (p. 348). Don Isaías explica a Olías el sentido de la carga que le ha asignado el destino por medio de un símbolo: el «mono» que Olías se ha echado al hombro (¿su vida *plural*?) resulta pesado, pero la felicidad tampoco se encuentra en ir ligero. Lo esencial es que cada cual sea «uno mismo» (p. 350) y carece de importancia el premio que se recibe. En definitiva, «para ser feliz, unas cuantas mentiras es un precio barato» (p. 356).

Luis Landero logra con su novela una perfecta síntesis de las reflexiones del creador en torno a las relaciones entre el yo y el mundo. *Juegos de la edad tardía* es un brillante eslabón de la tradición quijotesca que evita cuidadosamente la simple reproducción de estereotipos literarios. Por el contrario, Landero ha encontrado un cauce plenamente original de expresión de las inquietudes del hombre contemporáneo. Su novela no sólo evidencia la inagotable fecundidad de la obra cervantina, sino que demuestra que el novelista actual continúa planteándose los mismos interrogantes que formuló Cervantes y los confronta con una realidad en perpetua transformación.

... la obra de la edad media ... la obra de la edad media ... la obra de la edad media ...

... la obra de la edad media ... la obra de la edad media ... la obra de la edad media ...

RITA DE MAESENEER

CERVANTES Y CARPENTIER: UNA RELECTURA MÚLTIPLE

En 1977 el escritor-musicólogo cubano Alejo Carpentier (1904-1980)<sup>1</sup> obtuvo el premio Cervantes y en su discurso pronunciado el 4 de abril de 1978, 'Cervantes en el alba de hoy'<sup>2</sup>, nos expresa su gran admiración por el fundador de la novela. En 1963 Carpentier desempeñó el cargo de director de las Publicaciones del Estado de Cuba y uno de sus primeros éxitos de venta eran los cien mil ejemplares vendidos del Quijote<sup>3</sup>. En 1937 el escritor cubano compuso la música para la puesta en escena de La Numancia montada por Jean Louis Barrault en París<sup>4</sup>. Carpentier fue mucho más que admirador, fomentador, difusor de la obra cervantina. Se perfila la presencia de Cervantes en su obra novelística, cuentística, ensayística y periodística.

Como este análisis constituye una primera aproximación al diá-

<sup>1</sup> Las obras más importantes de Alejo Carpentier son: ¡Ecué-Yamba-O! (1933) / El reino de este mundo (1949) / Los pasos perdidos (1953) / Guerra del tiempo (1958) / El Siglo de las Luces (1962) / El recurso del método (1974) / Concierto barroco (1974) / La consagración de la primavera (1978) / El arpa y la sombra (1979). Citaré por las Obras completas de Alejo Carpentier (México, Siglo XXI Editores, 1983-1987, XII volúmenes), mediante la indicación de O.C., el número del volumen y la página.

<sup>2</sup> Véase: Alejo Carpentier, Tientos, diferencias y otros ensayos, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, 211-215. A continuación me voy a referir a este libro con la abreviatura TD.

<sup>3</sup> Véase: Ramón Chao (Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, 104): «Publicamos, como sabes, hasta cien mil ejemplares de El Quijote, en un país que no tenía en aquel momento los nueve millones de habitantes que tiene ahora».

<sup>4</sup> Véase «Alejo Carpentier: una literatura inmensa», en Ramón Chao (op. cit., 226-227) y «Numancia» en Crónicas (O.C. VIII: 420-426). El interés de Carpentier por las adaptaciones de la obra cervantina se desprende también de sus artículos periodísticos, por ejemplo «Manuel de Falla en París» (O.C. IX: 251-254). Como hasta ahora no han sido publicados todos los artículos periodísticos escritos entre 1951 y 1959 en El Nacional de Caracas, me basaré en Letra y Solfa, Márquez Rodríguez, A. (ed.), Buenos Aires, Ed. Numont, 1976. También incluyo los artículos no publicados de Letra y Solfa, que consulté en la biblioteca José Martí (La Habana). Los indicaré mediante LS-JM. Así consulté, por ejemplo, «Don Quijote en la pantalla», (22-1-1954 LS-JM) y «Nuevo libro sobre el "Quijote"» (8-7-1951 LS-JM), crítica sobre Un andante caballero entre nosotros, de René L.F. Durand.

logo con la obra cervantina, de por sí inagotable, he optado por presentar dos enfoques: el estudio de las citas de Cervantes presentes en la obra novelística, cuentística (y en menor medida en la obra periodística) y un comentario de las ideas expuestas sobre Cervantes en los ensayos (y en algunos artículos periodísticos). Esta limitación implica que no voy a indagar eventuales relaciones estructurales, estilísticas o temáticas que no tengan una base citacional. Se ha establecido, por ejemplo, un paralelismo entre el escrutinio de la biblioteca de don Quijote y, respectivamente, el escrutinio de la biblioteca del Primer Magistrado en *El recurso del método* (1974), novela del dictador, y el escrutinio de la música en *Concierto barroco* (1974)<sup>5</sup>. No quiere decir que me limite a un mero rastreo y cotejo de las citas, sino que he optado por partir de una base detectable para estudiar el juego intertextual y eventuales relaciones en cuanto a los personajes, estructuras, temas o técnicas narrativas.

Hechas estas salvedades, paso al comentario de las citas, en las que incluyo también la mención de nombres propios y de títulos de la obra cervantina<sup>6</sup>. Son numerosas en las novelas de Carpentier las referencias a Cervantes como ejemplo de la cultura española y universal y se juega — muchas veces irónicamente — con las expresiones lexicalizadas del *Quijote*, el libro más leído por Carpentier<sup>7</sup>. Encon-

<sup>5</sup> Luisa Campuzano, 'Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la Biblioteca del Primer Magistrado', en *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, 169-179. Advierte Hortensia R. Morell, («Contextos musicales en *Concierto barroco*», en *Revista Iberoamericana*, XLIX, 123-124 (abril-sept. 1983), 341): «Entendemos que el autor, manteniéndose fiel al modelo literario que le ofrece Cervantes en el *Quijote*, realiza en su novela un escrutinio musical parejo al escrutinio de los libros de su antecesor. (...) Mas el escrutinio que practica Cervantes no sólo es nominal: explora una compleja gama de modalidades narrativas, intercalándolas en la construcción del *Quijote*. Así también, Carpentier muestra en la composición de *Concierto barroco* diferentes ejecuciones y modos musicales: (...)»

<sup>6</sup> Lo que diferencia los nombres propios de otras citas, es que designan de otra forma y tienen otra connotación. Advierte Luz Rodríguez («Intertextuele referentie: een semiotiek van de mogelijkheid», en *Spiegel der Letteren*, 29, 1-2 (1987), 59: la traducción del neerlandés es mía): «(...) no hay diferencia entre el enfoque intertextual de un nombre propio ("Calisto"), de descripciones definidoras ("El que en buena hora ciñó espada" o "el vencido de Waterloo") y de citas ("to be or not to be"). Designan todos su mundo referencial (*Tragicomedia*, *El Cantar*, *Hamlet*), pero los unos designan más que los otros, a medida que se va ampliando la referencia: "El Cid" implicará "el que en buena hora...", "to be or not to be" implicará Yorrick, por ejemplo, etc.». Recordamos que Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuils, 1987) considera los títulos como elementos del peritexto, que a su vez forma parte del paratexto.

<sup>7</sup> Alejo Carpentier (*Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, 424): «— ¿Cuál es el libro que más veces ha leído y por qué razón? — Sin duda alguna, *El Quijote*, porque, independientemente de sus cualidades literarias, creo que es el punto de partida de la novela moderna — obra sin precedentes en todas las literaturas conocidas —, por cuanto Cervantes, en su obra maravillosa, logra hacer actuar un personaje de cuatro dimensiones en un mundo — el nuestro — que es mundo tridimensional. Quiero decir que, en su libro, añade la dimensión imaginaria a las dimensiones de la realidad, logrando una perfecta coexistencia de ambas. Y esto es proeza muy raras veces realizada.»

tramos mencionadas expresiones tales como «desfacer entuertos», «eran las del alba», referencias a la manquedad de Cervantes, al inicio del discurso a los cabreros o al inicio del *Quijote*<sup>8</sup>. Pongo un ejemplo para ilustrar la integración de estas expresiones muy conocidas de la cultura hispánica. En *La consagración de la primavera* (1978), la protagonista Vera, de origen ruso, evoca de la siguiente manera el 'casamiento' (O.C. VII: 391):

(Hasta la palabra de *casamiento* se me hacía odiosa en este momento, con todo el lastre que arrastraba para la mente burguesa de: *casa, hogar, olla al fuego, seguridad, seguros, falsa dicha familiar, costureros y remiendos...* «duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún ama que pasara de los cuarenta, lanza en astillero, rocín flaco» (léase automóvil pequeño de gente modesta), y, si se era rico, galas vestimentarias de Balenciaga, Christian Dior o Yves de Saint-Laurent...)

No obstante, estas citas ya semantizadas constituyen a veces algo más que un guiño irónico al lector. Miremos otro ejemplo de *La consagración de la primavera*, novela procastrista que parte de la Revolución Rusa pasando por la Guerra Civil Española para desembocar en la batalla de Playa Girón en Cuba. Se recurre dos veces a la cita 'eran las del alba', la primera vez cuando el protagonista cubano Enrique sale para España como militante de las Brigadas Internacionales y la segunda vez, cuando participa en la batalla de Playa Girón. Es obvio que en esta novela, que es una apología de la Revolución, la expresión cervantina sirve para subrayar el carácter solemne de estos hitos en

<sup>8</sup> Pongo cada vez uno o dos ejemplos para ilustrar la presencia de las citas ya lexicalizadas de Cervantes en Carpentier.

— «desfacer entuertos» se encuentra en *La consagración de la primavera* en boca de la protagonista rusa, Vera: «Me había tocado vivir en una época de dura Historia — como dura había sido la época de las Guerras de Religión — y no era yo, débil mujer, quien iba a desfacer entuertos ni enderezar lo torcido». (O.C. VII: 395).

— En *La consagración de la primavera* el trompetista negro Gaspar Blanco que tiene el brazo herido ya libre de yeso, exclama: «¡Se jodió la humanidad si cuenta conmigo para escribir el Quijote! ¡Me salí del gremio de los mancos!» (O.C. VII: 158). El Primer Magistrado de *El recurso del método* tiene también un problema con el brazo y comenta: «No nací para manco. Y andar de manco sin haber estado en Lepanto es cosa de pendejo». (O.C. VI: 86).

— El inicio del discurso a los cabreros se encuentra al final de la primera parte de *El arpa y la sombra*: «(...) [Colón] había conocido en vida, los misterios de un *más allá* geográfico, ignorado aunque presentado por los hombres desde "la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados" - dichosa edad y siglos dichosos, evocados por don Quijote en su discurso a los cabreros...» (O.C. IV: 251).

— El inicio del *Quijote* se encuentra en el prólogo de *Ecué-Yamba-O* (O.C. I: 27; lo subrayado es mío): «Dicha edición circuló por todos los países de América latina, cruzó el Atlántico, invadió las librerías españolas, y fue reeditada — piratería en cadena — por una empresa uruguaya de cuyo nombre no quiero acordarme...». Y en el artículo «El encanto de Quibor» (23-9-1952 LS-JM), leemos: «Y la asociación de ideas a que invita la estampa doméstica, invariada desde hace cuatro siglos, trae a la memoria la frase literaria más famosa de nuestro idioma: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."».

la trayectoria revolucionaria. Cabe añadir que 'eran las del alba' tiene la misma connotación en las otras tres menciones que he encontrado. Cuando el protagonista de *Los pasos perdidos* (1953) inicia su expedición en busca de instrumentos musicales primitivos, un viaje que se convertirá en un reencuentro con sus raíces y en un remontar en la historia, leemos: «(...) eran las del alba todavía cuando nos instalamos en el autobús, lleno ya de gente envuelta en mantas, con toallas apretadas al cuello a modo de bufandas». (O.C. II: 203)<sup>9</sup>. Además en esta novela, el reencuentro con el idioma materno del protagonista, el español, se manifiesta en un intento de reconstruir el inicio del *Quijote*, lectura de su infancia<sup>10</sup>.

Aparte de estas referencias muy conocidas se pueden detectar unas citas que calificaría de obsesiones en Carpentier, por encontrarse en varios escritos suyos o por repetirse como leitmotiv en una obra. En el relato 'El Camino de Santiago' (1954) sobre las andanzas del tambor Juan de Amberes, se evoca «la *endemoniada zarabanda* que ya se bailaba en las casas del trato» (O.C. II: 60; lo subrayado es mío). Esta referencia a *El celoso extremeño* de Cervantes sirve para ambientar el cuento en la época evocada (el siglo XVI), subraya lo diabólico, hilo

<sup>9</sup> Los contextos de *La consagración de la primavera* son: «“¿Qué debo hacer para irme contigo a las Brigadas?” - “Inscribirte. Mañana te llevo. Hay veinte cubanos más, que acaban de llegar. Entre ellos, varios médicos, con equipo sanitario y todo. Saldremos juntos. (...)” Las del alba serían cuando cené con Gaspar en aquel *Mitchell's* de la Rue Fontaine (...)». (O.C. VII: 116). Y «Pero a las pocas horas — eran las del alba — fui sacado del sueño por un ruido de explosiones lejanas, seguido — ¡sí! ¡era eso! ¡sin duda alguna! — por un fuego de baterías antiaéreas. (...) Había empezado la batalla que en el futuro habríamos de recordar como Batalla de Playa Girón». (O.C. VII: 555). En *El arpa y la sombra* se encuentra la referencia cuando Colón sale para las Indias: «Me agarraban las del alba considerando las dificultades que ahora tendría que vencer, (...)». (O.C. IV: 290). En el fragmento publicado póstumamente de *Verídica historia*, que iba a ser la próxima novela de Carpentier sobre el santiaguero Paul Lafargue, yerno de Carlos Marx, se lee (en *Casa de las Américas*, año XXX, número 177 (diciembre 1989), 29): «(...) y eran apenas las de una alba gélida — gélida dentro y fuera del vagón — cuando vinieron a alcanzarse las alamenas de Avila, (...)».

<sup>10</sup> Leemos en *Los pasos perdidos* (O.C. II: 207): «El rebuzno de un asno me recordó una vista de El Toboso — con asno en primer plano — que ilustraba una lección de mi tercer libro de lectura, y tenía un raro parecido con el caserón que ahora contemplaba. En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor... Estaba orgulloso de recordar lo que con tanto trabajo nos enseñara a recitar, a los veinte rapaces que éramos, el maestro de la clase. Sin embargo, había sabido de memoria el párrafo completo, y ahora no lograba pasar más allá del galgo corredor. Me enojaba ante este olvido, volviendo y volviendo al lugar de la Mancha para ver si resurgía la segunda frase en mi mente, cuando la mujer que habíamos rescatado de las nieblas señaló una ancha curva, al flanco de la montaña que íbamos a recorrer, afirmando que su ámbito se llamaba *La Hoya*. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes y algún palomino de añadidura los domingos consumían las tres partes de su hacienda... No podía pasar de allí». Es significativo que sea «la mujer» (Rosario) quien hace que resurja la segunda frase. Rosario simboliza la mujer pura, la Madre-Tierra en *Los pasos perdidos*.

rojo del cuento, e insiste en la aportación americana en la música y el baile, tema tratado por Carpentier en varias ocasiones<sup>11</sup>.

Un ejemplo de una cita mencionada como leitmotiv en una sola obra carpenteriana, es la referencia al *Retablo de las Maravillas* en *El arpa y la sombra* (1979), novela en la que se hace el proceso a Colón al discutir su eventual canonización y novela en la que Colón se hace el proceso a sí mismo en su lecho de muerte. El Almirante llama a la presentación que hace ante varios monarcas para pedir ayuda, un 'Tinglado de Maravillas' (O.C. IV: 276, 277, 278, 280, 281, 289) o un 'Retablo de Maravillas' (O.C. IV: 285, 319, 341). De esta forma, toda la empresa de ir a América se inscribe bajo el signo del embuste<sup>12</sup>, tal como se expresa muy claramente en la última mención de la cita (O.C. IV: 341):

... cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrújos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria - (...) - llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas.

Colón es un ente ficticio y ficcionalizado, lo que se desprende también de una comparación que se introduce casi al final de la novela. Colón es «como los magnánimos varones de la Andante Caballería [¿y que fui yo, sino un Andante Caballero del Mar?]». (O.C. IV: 371). Además esta ficcionalización de Colón se puede considerar como una proyección de la trayectoria de Carpentier: a medida que Carpentier se va acercando a la muerte, Carpentier/Colón queda cada vez más atrapado en la ficción y en la citación. Lo ilustra mi «escrutinio» de las citas de Cervantes: en las primeras obras de Carpentier casi no he

<sup>11</sup> En *El celoso extremeño*, leemos (Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, A. Valbuena Prat (ed.), Madrid, Aguilar, 1952, 909 [A continuación citaré a Cervantes mencionando O.C. y la página]): «Pues ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando lo oyeron tocar el *Pésame de ello*, y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España?». Como se puede observar, Carpentier modifica ligeramente la cita. Para más información sobre la zarabanda, véase el segundo capítulo de *La música en Cuba* (O.C. XII: 245-262). Encontramos la misma cita en:

— «El ángel de las maracas» (O.C. XII: 188): «Entretanto, se desarrollaba lo popular: de la simbiosis, amalgama, del Romancero español, de los tambores africanos, de los instrumentos autóctonos, nacían aquellas “endemoniadas zarabandas de Indias” mentadas por Cervantes y otros grandes autores clásicos espeñoles».

— «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (TD: 196-197): «Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores — la de “los parientes que se habían quedado en casa” sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la casa de la Contratación de Sevilla — se vieron invadidos por unas “endiabladas zarabandas” que, al decir de Cervantes (véase: *El celoso extremeño*), eran *nuevas en España*».

<sup>12</sup> Para la idea del embuste y la interpretación del entremés, véase: David L. Smith, «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Universitat de Barcelona*, 21-26 de agosto de 1989, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, PPU, 1992, 713-721.

encontrado citas de Cervantes, mientras que en las últimas obras son mucho más frecuentes<sup>13</sup>.

Después de comentar la importancia de *El Retablo de las Maravillas*, pasemos a otro Retablo, que desempeña un papel central en otra obra carpenteriana, *Concierto barroco* (1974). Un Amo mexicano y su criado van al carnaval de Venecia y asisten a un ensayo general de una ópera de Vivaldi sobre *Montezuma* (1733), basada en la crónica, *Historia de la Conquista de México*, de Mosén Antonio de Solís, que fue adaptada por el libretista Alvise Giusti. La intriga resulta muy enredada y no se corresponde en muchos puntos con la verdad histórica. Cuando el Amo asiste al ensayo general, interviene varias veces para mostrar su desaprobación, ya que advierte que se han producido cambios de papeles (el general mexicano Teuhtil se ha convertido en la hija de Montezuma). También hay transformaciones de nombres (el nombre de Huitzilopochtli se convierte en Uchilobos, puesto que nadie es capaz de cantar ese «trabalenguas», como observa Vivaldi (O.C. IV: 192)). La historia mexicana se ve seriamente alterada: hay escamoteos de personajes, como de la Malinche o Guatimozín, la ópera termina en un final feliz, ya que los mexicanos se someten a la verdadera Religión, hay boda entre españoles y mexicanos, etcétera. Después del ensayo general de la ópera, comenta el Amo mexicano a su criado Filomeno: «De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrión». (O.C. IV: 197-198). Esta referencia al capítulo 26 de la Segunda Parte del *Quijote* («Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas») nos delata el modelo de inspiración para la descripción de la ópera de *Montezuma* en el capítulo

<sup>13</sup> La intensificación de la citación en Carpentier no sólo se aplica a Cervantes. Véase mi tesis doctoral no publicada: «Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*: una in-cita-ción», Gante, 1991-1992. Reitero que no quiere decir que esté ausente la obra cervantina como trasfondo en las primeras obras. Respecto a la presencia del 'Sevillano' en *Ecué-Yamba-O*, advierte Roberto González Echevarría (*The Pilgrim at home*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1977, 81): «There is in all this a lot of Cervantes, particularly the Cervantes of *Rinconete* y *Cortadillo* and *El casamiento engañoso*, and of Mateo Alemán, as well as the traditional view of the city as the center of corruption, decay, and chaos, as opposed to the pastoral virtues of the countryside».

Para la interpretación de *El arpa y la sombra*, véase Benito Pelegrín, «La harpe et l'ombre d'Alejo Carpentier: l'espace de la parole», en *Cahiers d'Etudes Romanes*, 6 (1980), 145-170. Roberto González Echevarría («Últimos viajes del peregrino», en *Revista Iberoamericana*, 154 (enero-marzo 1991), 119-134) dice que Colón como primer cronista de América Latina, es una proyección de Carpentier, otro creador de ficciones, de manera que «hay una contaminación literaria en el origen de la concepción de América, una especie de circularidad de ficciones que coincide con la ronda de las máscaras carpenterianas». (*op. cit.*, 132). González Echevarría apoya su argumentación también en el hecho de que hay resonancias de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* en *El arpa y la sombra*: «El origen de América en la mente del Colón ficticio — en realidad no hay otro — de Carpentier es el ámbito decididamente imaginario del *Persiles*; el mundo de aventuras, encuentros y desencuentros de la novela bizantina». (*op. cit.*, 131). Tanto *El arpa y la sombra* como el *Persiles* son obras de despedida.

7 de *Concierto barroco*. En cuanto a la interpretación de este fragmento del *Quijote*, se plantea, por una parte, el problema de la confusión de la ficción y de la realidad más bien histórica (el uso de las campanas inconcebible en un contexto moro), a lo que replica Maese Pedro que las «comedias» se caracterizan por «impropiedades y disparates» (Cervantes O.C.: 1364), o sea que se opone la ilusión poética a la verdad histórica. Por otra parte, don Quijote confunde entre seres ficticios (los títeres), y seres «vivos», a causa de su locura, que consiste en considerarse como Caballero Andante y por tanto como desfacedor de entuertos<sup>14</sup>. En *Concierto barroco* el Amo no confunde a los seres «vivos» y ficticios, ya que no interviene «físicamente» a diferencia de don Quijote, mientras que aún más que don Quijote, el Amo se niega a aceptar los cambios introducidos en la historia a causa de la «ilusión poética», según observa Vivaldi (O.C. IV: 193). Agrega Vivaldi que la historia de América no es grande ni respetable, ya que es «fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...» (O.C. IV: 194). Asistiendo a la ópera, el Amo toma conciencia de su americanidad, rechaza la aplicación de un modelo europeo al mundo americano — y por esta razón habría arremetido contra las gentes suyas — y reivindica este carácter fabuloso, real maravilloso de América. De ahí que diga a su criado Filomeno: «De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso». (O.C. IV: 198). La escena evocada en el capítulo 7 constituye por tanto una variación sobre el Retablo de Maese Pedro en la forma y en la temática, con ampliaciones, atenuaciones y adiciones de un tema fundamental en Carpentier, la América fabulosa, real maravillosa. Al mismo tiempo, la reescritura de un capítulo del *Quijote* viene a (re)presentar, como en una especie de *mise en abîme*, la problemática de la escritura, que en Carpentier (y en Cervantes) es muchas veces reescritura, recurso a otros textos<sup>15</sup>.

La mención de don Quijote y del Retablo de Maese Pedro al final de la evocación de la ópera de *Montezuma*, no sólo genera un proceso de relectura y de reflexión a partir del texto cervantino, sino que invita al lector a volver sobre sus pasos para detectar más fuentes cervantinas en *Concierto barroco*. Así el lector comprueba que la primera reacción del Amo respecto al carácter falso de la ópera se corresponde casi con la observación emitida por don Quijote en el Retablo de Maese Pedro. Al constatar que Teuhtil, un general de Montezuma, se ha con-

<sup>14</sup> Me baso en Georges Haley («El narrador en *Don Quijote*: El retablo de Maese Pedro», en *El 'Quijote' de Cervantes*, Haley (ed.), Madrid, Taurus, 1980, 278): «En su imaginación, los títeres se convierten no ya en entes históricos, sino en seres vivos, (...)».

<sup>15</sup> Véase a este respecto: Roberto González Echevarría, *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.



vertido en «hembra» en la ópera, exclama el mexicano: «Pero esto es grandísimo disparate (...)» (O.C. IV: 186), cita inspirada en «(...); y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un *gran disparate*». (Cervantes O.C. 1364; lo subrayado es mío)<sup>16</sup>. Además, el decorado de la ópera le recuerda al Amo mexicano «el tornasol de flámulas y gallardetes que hubiese contemplado, cierto día en Barcelona, con esa encendida selva de velámenes y estandartes que, sobre proas de naves, alegraban el lado derecho del escenario, (...)» (O.C. IV: 185). Efectivamente, en su viaje de México a Venecia<sup>17</sup>, el Amo pasó por Madrid y Barcelona. La descripción de la entrada en Barcelona (en el capítulo 3) se corresponde casi literalmente con la entrada de don Quijote en Barcelona, que se sitúa en el capítulo 61 de la Segunda Parte del *Quijote*, en el que aparecen las «flámulas y gallardetes». Reproduzco a continuación el texto del *Quijote*, indicando las omisiones de *Concierto barroco* entre corchetes y las sustituciones y adiciones de *Concierto barroco* entre paréntesis (Cervantes O.C.: 1484 y O.C. IV: 165; lo subrayado es mío):

(...) alegraron (alegrándose) [también] el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, «¡trapa, trapa,] aparta, aparta!» de corredores, que, [al parecer,] de la ciudad salían. [Dió lugar la aurora al sol, que un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando.

Tendieron Don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces de ellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, hartó más que las lagunas de Ruidera, que en La Mancha habían visto; vieron (Vieron) las galeras (naves) que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron (descubrieron) llenas de flámulas y gallardetes (,) que tremolaban al viento (,) y besaban y barrían el agua [dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos.

Comenzaron a moverse y a hacer modo de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad, y la artillería gruesa con espanto estruendo rompía los vientos, a quien respondían los cañones de crujía de galeras.] El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, [sólo tal vez el turbio del humo de la artillería,] parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes. [No podía imaginar Sancho cómo pudiesen tener tantos pies aquellos bultos que por el mar se movían.]<sup>18</sup>

<sup>16</sup> La misma cita aparece en *El recurso del método*: «("Esto de la *carrera* — diplomática, se entiende — se me asocia al calificativo de "gran disparate" dado por Don Quijote a un romance de caballería mal presentado en retablo de títeres. Para todo latinoamericano de mi generación, la *carrera* es prebenda de poco trabajo y mucho gozo, en embajadas con escenografía de gran ópera, (...))» (O.C. VI: 290)

<sup>17</sup> Advierte Luisa Campuzano en su Discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Española, sobre «Carpentier y Cervantes», (documento facilitado por la autora, 8) que también en el *Licenciado Vidriera* son contrastadas las ciudades de México y Venecia.

<sup>18</sup> Encontramos una especie de pastiche de esta entrada de Barcelona en *El arpa y la sombra*, cuando Colón hace su entrada en Sevilla después del primer viaje: «Con albricias y alegrías, estandartes y campanas, cumplidos de altura y admiración en balcones, músicas de órgano, trompetas de heraldos, bullicio de Corpus, estrépito de albugues, zampoñas y chirimías, me recibió la sin par Sevilla, tal príncipe vencedor tras de larga guerra, en la magnificencia de sus luces de abril». (O.C. IV: 317)

La superposición de los dos textos revela que se han omitido las referencias a la artillería y a los dos protagonistas del texto cervantino. A pesar de que la cita no va entrecomillada ni en cursiva en *Concierto barroco*, se encuentra una indicación identificadora muy clara en el contexto de la cita de la entrada de Barcelona. Algunas líneas antes, leemos que en su recorrido de Madrid a Barcelona «el mexicano [trató] de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por estas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos ("como aquel que ves allá"... ) eran gigantes. Filomeno afirmó que tales molinos en nada parecían gigantes, y que para gigantes de verdad había unos, en Africa, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos...» (O.C. IV: 164). El paisaje manchego, las tierras de don Quijote, provocan la referencia a la conocida historia de los molinos, opuesta a lo fabuloso de los gigantes africanos. A causa de estas referencias al texto cervantino se impone una equiparación entre el Amo y don Quijote (y entre Filomeno y Sancho Panza)<sup>19</sup>. Se explicitará esta identificación Amo/ don Quijote en el capítulo 7, cuando el Amo asuma (en parte) el papel de don Quijote en un nuevo Retablo de Maese Pedro. No obstante, también en un fragmento anterior (capítulo 2) se nos sugiere el paralelismo. Al evocar la historia de uno de sus antepasados, el criado Filomeno se va por las ramas — como buen cubano — y lo interrumpe el Amo/don Quijote (O.C. IV: 157):

«Prosigue tu historia en línea recta, muchacho — interrumpe el viajero —, y no te metas en curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas» — «Así lo haré» — dice el mozo. Y alzando los brazos y accionando las manos como títeres, con los dedos pulgares y meñiques movidos como bracitos, continúa en la narración del sucedido con tanta vida como la pone cualquier bululú de buen ingenio en sacarse personajes de tras de las espaldas y montarlos en el escenario de sus hombros. («Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México — pensaba el viajero — la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés.»)<sup>20</sup>

La cita de «Prosigue tu historia...» subraya el paralelismo entre el personaje de don Quijote y el Amo, mientras que en este caso Filomeno no es comparado a Sancho Panza, sino al trujamán del retablo. El comentario del Amo sobre la semejanza en la manera de contar de

<sup>19</sup> También en otras obras carpenterianas se juega con el modelo del amo y el criado. En *El recurso del método* (1974) el Primer Magistrado va acompañado de su secretario Peralta (¡otro guño a Cervantes!). En *El reino de este mundo* (1949), se nos presenta a Monsieur Lenormand de Mézy en compañía de su esclavo Ti Noel, aunque después se concentra la atención en el esclavo. Requeriría otro tipo de estudio analizar hasta qué punto se corresponden estas «parejas».

<sup>20</sup> Leemos en el capítulo 26 de la segunda parte del *Quijote*: «Niño, niño — dijo con voz alta a esta sazón don Quijote —, seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas». (Cervantes, O.C.: 1363)

los feriantes de México y del criado, sugiere un posible nexo entre América Latina y Europa, idea también presente en los ensayos de Carpentier que comentaré más adelante. Dentro de la estructura de la novela, la cita de «Prosigue tu historia...» tiene una función de anuncio respecto al capítulo 7, la variación sobre el Retablo de Maese Pedro, al igual que la cita de la entrada en Barcelona. En cuanto a la función de las referencias a Cervantes en *Concierto barroco* como totalidad, subrayan la dislocación temporal de la novela, que se sitúa en la primera parte del siglo XVIII, pero se caracteriza por muchos anacronismos. Generalizando, se podría decir que los saltos hacia adelante se efectúan esencialmente por la evocación de determinados hechos (la muerte de Wagner (1883) o la muerte de Stravinsky (1971)), mientras que las citas constituyen referencias al siglo XVIII o saltos hacia atrás<sup>21</sup>. Este doble movimiento hacia adelante y hacia atrás se puede observar igualmente en la cita de la entrada en Barcelona y el contexto que le sigue inmediatamente: «El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes. — «Parecen hormigas — decía el Amo, mirando a los muelles desde la cubierta del barco que mañana navegaría hacia Italia. Si los dejas, levantarán edificios tan altos que rascarán las nubes». (O.C. IV: 165). Una cita de Cervantes se encuentra al lado de la mención de un rascacielos<sup>22</sup>. De esta forma, las citas constituyen una manera de enfrentarse a la *Guerra del tiempo*, tema fundamental en Carpentier. Además, el que se destaque una preferencia por unos fragmentos muy teatrales del *Quijote* (la entrada en Barcelona, el Retablo de Maese Pedro,<sup>23</sup>...) subraya otra temática clave en Carpentier (y en Cervantes): el gran teatro del mundo, la esencia y la apariencia.

Paso al comentario de las ideas sobre Cervantes expresadas en los ensayos de Carpentier, tanto en unas menciones esporádicas como en el discurso dedicado exclusivamente a Cervantes, cuyo título es 'Cervantes en el alba de hoy' (TD: 211-215). En este ensayo, Carpentier considera que con el *Quijote* de Cervantes ha nacido la novela moderna, aunque Carpentier también subraya la gran importancia de la novela

<sup>21</sup> Aparte de las referencias a Cervantes, se destaca la presencia de Shakespeare y del *Espejo de Paciencia* del cubano Silvestre de Balboa de 1604,... Para más información y algunas matizaciones, véase: Klaus Muller-Bergh, «Sentido y Color de *Concierto barroco*», en *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (julio-dic. 1975), 445-464.

<sup>22</sup> Advierte Klaus Muller-Bergh (*op. cit.*, 452): «Aquí por boca del mexicano ya hay una alusión indirecta a la arquitectura característica del siglo veinte, en que se desarrollarán ciertas escenas en determinados momentos del sexto y del octavo capítulo.»

<sup>23</sup> El comentario sobre las actuaciones del teatro de títeres «Teatro dei Piccoli» («El gran "Teatro de los pequeños", Carteles, 1-11-1925) va encabezado por un epígrafe que se refiere también al Retablo de Maese Pedro: «...y vámonos a ver el retablo del buen maese Pedro, que para mí tengo que debe de tener alguna novedad. — ¿Cómo alguna? — respondió maese Pedro —. Sesenta mil encierra en sí este mi retablo...» (O.C. VIII: 327).

picaresca en el nacimiento de la novela, ya que en la picaresca por primera vez habla un yo. Carpentier insiste en que «Cervantes, con el *Quijote*, instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, (...), haciendo de ese nuevo yo un medio de indagación y conocimiento del hombre, de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca». (TD: 213). Esta cuarta dimensión hace que todo sea posible: «(...) clavileño acabará volando a una velocidad supersónica; (...) del sabor de un bizcocho mojado en una taza de té, surge toda la humanidad de Proust — como de buenos y malos libros de caballería nació el cosmorama, español y universal del *Quijote*.» (TD: 213). También destaca que en Cervantes ya está todo por «el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, (...)» (TD: 213). Si la novela se enfoca de esta manera, no se puede hablar de crisis de la novela, agrega Carpentier de manera optimista: «No hay ni habrá crisis de la novela, mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novela de buenas y fuertes variaciones — valga el término musical — sobre los grandes temas de la época, como lo fue en su tiempo la ejemplar novela, a la vez local y universal, de Miguel de Cervantes Saavedra». (TD: 214). Carpentier concluye insistiendo en la importancia de Cervantes para América Latina: «No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de La Mancha, (...)». (TD: 214). Vemos que las ideas expresadas sobre Cervantes se podrían trasponer sin más a la obra de Carpentier: Cervantes sirve como justificación, autoridad sobre la que se apoya Carpentier para formular su poética. Pensamos en el enciclopedismo de Carpentier o en la técnica de las variaciones musicales tan gustada por el musicólogo Carpentier y aplicada a varias obras suyas, como *Concierto barroco* o *El arpa y la sombra*.

Un repaso de las menciones más fragmentarias en los demás ensayos corrobora esta conclusión, ya que Carpentier recurre a Cervantes para justificar sus propias ideas. Por ejemplo, en «Problemática de la actual novela latinoamericana», Carpentier expone su teoría de los contextos — la importancia de contextos políticos, culturales, culinarios, económicos, ...etcétera — apoyándose en Cervantes, y pone el *Quijote* como ejemplo de la novela del futuro por lo insólita (TD: 9):

(...) novela donde llega a hablarse de la misma novela, (...); novela donde se descubre (en el capítulo VI) que don Quijote había leído la *Galatea* de Cervantes; novela donde se ejercita la crítica literaria con un espíritu periodístico anterior a la invención de los periódicos; donde se parafrasea un texto de Hesíodo, cuando viene al caso; donde se encajonan novelas dentro de la novela principal, y donde el autor no vacila en endilgarnos, a la manera de Settembrini de Thomas Mann, disquisiciones ajenas a la acción. En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente el futuro de la novela. La novela debe llegar más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama los contextos de la materia novelística tan absolutamente como, en nuestra época, un Joyce o un Kafka.

Cervantes es asimismo autoridad léxica, cuando Carpentier defiende el uso de ciertos americanismos que también se encuentran en Cervantes<sup>24</sup>. El escritor cubano llega a referirse incluso a la licantrópía de la bruja que sedujo a Rutilio del *Persiles* en la exposición de su teoría de lo real maravilloso<sup>25</sup>.

En los artículos periodísticos se repiten y se complementan las características ya señaladas, como por ejemplo en 'El libro sin fronteras'<sup>26</sup>, título ya significativo. En 'Cervantes y los románticos alemanes' (31-8-1957 LS-JM) Carpentier destaca el papel precursor de Cervantes en el género del cuento, y en 'Cuatro siglos de poesía negra' (10-5-1952 LS-JM) ilustra la presencia del negro en la literatura con *El celoso extremeño*.

Este breve repaso de la presencia de Cervantes en Carpentier hace que Carpentier sea un poco Cervantes y Cervantes un poco Carpentier. (Re)leemos a Cervantes a través de Carpentier y (re)leeremos a Cervantes acordándonos de la (re)lectura carpenteriana. Y en este constante

<sup>24</sup> Alejo Carpentier: «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana» (ID: 122): «(...) y en cuanto al "flux" para designar un traje enterizo en el color, es simple trasposición metafórica de una voz lúdrica usada por Cervantes».

<sup>25</sup> Carpentier pone el siguiente fragmento como epígrafe al prólogo a *El reino de este mundo* (1949), texto que fue integrado más tarde en el ensayo 'De lo real maravilloso americano' (ID: 66-77):

«... Lo que se ha de entender de esto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina...»

*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (O.C. II: 13)

En el prólogo leemos también (O.C. II: 15): «Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con los milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja». Frederick A. de Armas («Metamorphosis as Revolt: Cervantes' "Persiles y Sigismunda" and Carpentier's "El reino de este mundo"», in *Hispanic Review*, 49, 3 (summer 1981), 297-316), comenta la relación entre los dos textos de manera bastante convincente. No obstante, Frederick A. de Armas no tiene lo suficientemente en cuenta la manera de citar que hace que el fragmento quede algo «manco» respecto a su contexto original. En cuanto a la interpretación de lo real maravilloso en Carpentier, Frederick A. de Armas propone una visión demasiado limitada, ya que no considera la realidad de por sí maravillosa y sólo toma en cuenta los fenómenos (casi) sobrenaturales, nada fáciles de definir ni siquiera en el *Persiles* de Cervantes. Véase a este respecto: Emilio Orozco Díaz, «Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes», en *Cervantes y la novela del barroco*, José Lara Garrido, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, 263-323. Alban K. Forcione, *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

<sup>26</sup> Alejo Carpentier, «El libro sin fronteras», en *Letra y Solfa* (op. cit., 126-128). Carpentier insiste en la universalidad del libro a causa del eterno contraste entre dos personajes, la posibilidad de trasposición de escenarios, y la ausencia de «cuestiones religiosas, circunscritas a un área cultural determinada». (op. cit., 127), lo que por cierto se podría discutir...

movimiento de vaivén entre las obras literarias reside toda la fuerza del juego intertextual, siempre renovado, siempre múltiple...<sup>27</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- Armas, F.A. de, «Metamorphosis as Revolt: Cervantes' «Persiles y Sigismunda» and Carpentier's «El reino de este mundo»», in *Hispanic Review*, 49, 3 (summer 1981), 297-316.
- Artículos periodísticos de *El Nacional* (Venezuela) de Alejo Carpentier consultados en la Biblioteca José Martí (Cuba).
- Campuzano, L., *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- Campuzano, L., «Cervantes y Carpentier». Discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, 23 de abril de 1990, documento facilitado por la autora.
- Carpentier, A., *Obras completas*, México, Siglo XXI Editores, 1983-1987, XII volúmenes.
- Carpentier, A., *Letra y Solfa*, A. Márquez Rodríguez, (ed.), Buenos Aires, Ed. Nemont, 1976.
- Carpentier, A., *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- Carpentier, A., *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- Carpentier, A., «Verídica Historia», en *Casa de las Américas*, año XXX, número 177 (diciembre 1989), 28-46.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Obras completas*, A. Valbuena Prat, (ed.), Madrid, Aguilar, 1952.
- Chao, R., *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.
- De Maeseneer, R., *Alejo Carpentier, 'La consagración de la primavera': una incitación*, tesis no publicada, Gante, 1991-1992.
- Forcione, A.K., *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.
- González Echevarría, R., *The pilgrim at home*, London and Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- González Echevarría, R., *Myth and Archive. A Theory of Latin American narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>27</sup> Después de presentar la ponencia, he encontrado otros dos artículos de interés: González, A., «Ética y teatralidad: *El Retablo de las maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», en *La Torre*, VII, 27-28 (julio-diciembre 1994), 485-502; Mesa Falcón, Y., «Las referencias literarias en *Concierto Barroco*; valor y función», en *Letras cubanas*, 18, (1985), 76-96.

- González Echevarría, R., «Últimos viajes del peregrino», en *Revista Iberoamericana*, 154 (enero-marzo 1991), 119-134.
- Haley, G., «El narrador en *Don Quijote*: El retablo de Maese Pedro», en *El 'Quijote' de Cervantes*, G. Haley (ed.), Madrid, Taurus, 1980.
- Muller-Bergh, K., «Sentido y Color de *Concierto barroco*», en *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (julio-dic. 1975), 445-464.
- Morell, H.R., «Contextos musicales en *Concierto barroco*», en *Revista Iberoamericana*, XLIX, 123-124 (abril-sept. 1983), 335-350.
- Orozco Díaz, E., «Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes», en *Cervantes y la novela del barroco*, José Lara Garrido, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, 263-323.
- Pelegrín, B., «*La harpe et l'ombre d'Alejo Carpentier*: l'espace de la parole», en *Cahiers d'Etudes Romanes*, 6 (1980), 145-170.
- Rodríguez, L., «Intertextuele referentie: een semiotiek van de mogelijkheid», en *Spiegel der Letteren*, 29, 1-2 (1987), 52-60.
- Smith, D.L., «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universitat de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Vilanova (ed.), Barcelona, PPU, 1992, 713-721.

ALICIA CASADO VEGAS

#### DON QUIJOTE EN LILIPUT

Bajo este título pretendemos abordar el tema de las relaciones, y posibles influencias, entre *el Quijote* y *Los viajes de Gulliver* (1726) dado el reconocido influjo de la obra de Cervantes durante la primera mitad del siglo XVIII inglés y el evidente cuestionamiento que de los límites de la realidad se hace en la citada obra de Swift. Abordaremos pues en este breve ensayo tres temas fundamentales: *Los viajes* como parodia de un género, la realidad como espejismo y la decepción final del protagonista.

*Los viajes de Gulliver* constituyen también en cierta medida una parodia de los libros de su género y tanto es así que Swift, como Cervantes, irá trufando sus opiniones a modo de comentarios metaliterarios criticando los libros de viajes. Confesará primero el narrador que a la hora de pensar en la edición del texto suprimió algunos pasajes para no ser «fastidioso y trivial» como la mayoría de los viajeros (p. 110, 133)<sup>1</sup>. Más adelante, instado por el capitán Mr. Thomas Wilcocks a publicar lo que le sucedió en Brobdingnag, aprovechará Swift la ocasión para manifestar que «ya estábamos más que saturados de libros de viajes» (p. 171, 189), acusar a sus autores precisamente de falsos y de utilizar la mentira como vía para otros intereses vanidosos, y para, como Cervantes en su prólogo a la Segunda Parte del *Quijote*, revelar irónicamente su falta de erudición por no poder dotar a su libro más que de «acontecimientos vulgares» (y subrayo el término) y carecer de las descripciones con que los otros escritores adornan sus textos repletas de nombres de plantas, árboles, pájaros y otros extraños animales<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cito por la traducción española: Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Alianza, 1987. Cuando hay una segunda referencia aludo a la edición inglesa: *Gulliver travels*, London, Penguin books, 1985.

<sup>2</sup> Por sus interés anotamos aquí la cita original: «The captain was very well satisfied with this plain relation I had given; and said, he hoped when we returned to England, I would oblige the world by putting it in paper, and making it public. My answer was, that I thought we were already overstocked with books of travels: that nothing could now pass which was not extraordinary, wherein I doubted some authors less consulted truth than their own vanity or interest, or the diversion of ignorant readers. That my story could

Aún en el grueso narrativo de la obra dedicará el escritor inglés varios párrafos a la crítica de los libros de viajes tildándoles de nuevo de mentirosos y plagiadores (p. 245-246, p. 260), tachando a sus autores (entre los que están sus «detractores») de hinchar el perro a base de banalidades como la de contar lo que comían a diario (p. 265, 279) o de jactarse de gozar prebendas extraordinarias de sus anfitriones (p. 320, 331).

Además, lo que Swift está haciendo es condenar las invenciones disparatadas y majaderas que rebosan los libros de viajes con una obra tan imaginativa y creadora que ha sido susceptible, como por su parte *el Quijote*, de ser convertida en dibujos animados o cuentos infantiles.

Por último dedicará el capítulo final de su obra a insistir en la absoluta veracidad de lo que en ella narra y fustigar a los falseadores. Ofrece aquí el narrador inglés un verdadero código de escritura modélico de los libros de viajes, como lo hizo el canónico del *Quijote*, cuyas normas serían las siguientes:

- enseñar y aprovechar a los lectores.
- obligar al autor a decir toda la verdad siempre, proponiendo incluso la promulgación de una ley que forzase a todo escritor a prestar juramento ante el propio Canciller Supremo.
- no hacer uso del engaño y del sensacionalismo para obtener el éxito fácil abusando de la credulidad de las gentes.

Finalmente declara Gulliver haber desmentido aluviones de falsedades gracias a su conocimiento directo de los hechos y que en ningún momento ha pretendido burlarse de nadie, con esa fina ironía como la de Cervantes al expresar su admiración por Lope de Vega adorando su «ocupación continua y virtuosa».

Dentro del gran aparato burlesco que son *Los viajes* estará presente también el mundo épico caballeresco que por supuesto no escapará a las ávidas garras paródicas del autor. Pues bien, en primer lugar observamos que el protagonista adoptará distintos nombres en Liliput y en Brobdingnag en función del papel representado en dichos lugares, así en el país de los enanos será llamado Quinbus Flestrin, traducido por Hombre-Montaña, y en el de los gigantes será denominado Grildig, apelativo que explicará Swift haciendo uso de la parodia lingüística al decir que tal término sería equivalente al latino «manunculus», al italiano «homuncelino» y al inglés «mannikin».

Desde un punto de vista léxico la palabra «adventure» recorrerá constantemente la obra con indudables acentos épicos; nos referimos por ejemplo al episodio en el que Gulliver se apodera de la flota ene-

contain little besides common events, without those ornamental descriptions of strange plants, trees, birds, and other animals, or the barbarous customs and idolatry of savage people, with which most writers abound» (p. 188).

miga de Blefusco calificado en numerosas ocasiones de «adventure» (p. 77), «great adventure» (p. 88), «exploit» (p. 89)<sup>3</sup> y que varias páginas más adelante será recordado en un contexto de evidente tono caballeresco:

«no podía dejar de pensar en Liliput cuyos habitantes me miraban como el mayor portento que jamás apareciera en el mundo, donde me fué posible arrastrar toda una flota imperial con una mano y llevar a cabo aquellas otras hazañas que por siempre se recordarán en las crónicas de aquel Imperio» (p. 100, 125).

No olvidemos que entre «aquellas otras hazañas» se cuenta la ingeniosa y temeraria manera en que Gulliver apaga el fuego del palacio real de Liliput en el que por otra parte Swift juega a las apariencias y a la realidad orinándose literalmente en la corte.

De nuevo se designa con el sustantivo hazaña (exploit) a la tan desigual batalla que el protagonista sostiene con dos ratas gigantes de Brobdingnag, parodia de los lances caballerescos así como las otras batallas que sostiene contra moscas, avispas y otros animalejos o las exhibiciones caballerescas, ante su gigante público, de la venta de Brobdingnag con su cuchillo a modo de espada y una pajita que hacía las veces de pica.

Como caballero Gulliver en Liliput sirve al Emperador en sus batallas, es invitado por el rey de Blefusco a servirle en su corte, se niega rotundamente a someter a la esclavitud al pueblo de éste, y naturalmente no deja de interceder en favor de una dama como vemos en el capítulo VI en cuyo título se resalta la frase «Su defensa en pro de una gran dama» («His vindication of a great lady») acusada de tener relaciones adúlteras con Gulliver. Obsérvese lo caricaturesco de la situación y la malicia del adjetivo «great» doblemente expresivo por referirse a una dama de la corte que es también una damita liliputiense. Por último Gulliver podría haber respondido a las amenazas del Emperador de sacarle los ojos sencillamente aplastando su reino, plan que no obstante rechaza porque un caballero no debía olvidar el juramento que previamente había prestado a su Majestad.

Fuera de pequeños detalles de posible eco cervantino tales como la justificación de la pulcritud y limpieza de Gulliver (p. 34) como hiciera Sancho para protestar contra la pintura de Avellaneda, las bur-las continuas a las que es sometido el personaje tanto en Liliput como en Brobdingnag (por otra parte típicas de la picaresca), el miedo del protagonista a moverse en la enorme habitación de Brobdingnag aún urgido por ciertas necesidades fisiológicas como aquella escatológica hazaña de Sancho, el hinchar el perro en la Academia de Proyectistas (tal vez émula de la Academia de Argamasilla de la Mancha) para probar un método de purga, las alusiones comunes al soborno de jueces

<sup>3</sup> Ahora cito sólo por la versión inglesa.

y abogados (a la injusticia de la justicia), la burlas a los médicos, la repetida promesa del narrador de publicar una obra enteramente dedicada a profundizar sobre asuntos de *Los viajes* que no aparecerá<sup>4</sup>, el episodio en el que Gulliver ingenuamente se pone a imitar a los caballos pronunciando la palabra «yahoo» lo más parecida a un relincho que puede, provocando que los houyhnhnms le enseñen a hacerlo correctamente en una graciosa escena tal vez inspirada en el cuentecillo inserto en el Quijote de los «asnos» regidores<sup>5</sup>; o en fin, el parodiar la excelsa estampa de la caballería invirtiendo los términos al hacer al caballero sirviente del caballo; es evidente que el gran tema que hermana a ambas obras es la cuestión del engaño de las apariencias, el planteamiento de la realidad como espejismo que les llevará a ambos, a su manera, a poner patas arriba el mundo que atónitos contemplan.

En efecto Gulliver, como don Quijote, nos va a plasmar la realidad como proyecciones de su propio punto de vista desfigurándola en virtud de las diferentes posiciones que el irá adoptando, así en un primer momento describirá a los habitantes de Brobdingnag como monstruos («otros siete monstruos como él», p. 100, 124) aunque más adelante nos confunde retractándose: «no vaya a pensar el lector que aquellas descomunales criaturas eran en realidad deformes» (p. 107, 131) y subrayo el sintagma «en realidad» por la ambigüedad y la complicación que supone. ¿En qué quedamos molinos o gigantes, bacía o yelmo?

En Liliput, cuando Gulliver es registrado, Swift juega al baciyelmo porque lo que para uno era un pañuelo para los otros alfombra, o lo que para aquél tabaquera quedaba a los ojos de éstos como un rico cofre de plata. El propio Gulliver aquí será gigante y allá en Brobdingnag un enano zarandeado y transportado en una cajita como un caballero encantado. A este respecto recordemos el episodio en el que el viajero, hallado por el barco inglés a la deriva dentro de la cajavivienda que le habían fabricado en la corte de Brobdingnag, inocente y certeramente, sugiere que uno de los tripulantes saque la caja del agua insertando un dedo en la argolla por la que los brobdingnaginos pasaban el cinturón y que la depositara nada menos que en el

<sup>4</sup> He encontrado al menos tres alusiones a la intención de escribir esta especie de segunda parte que se corresponden con las páginas 83, 93 y 323 de la edición inglesa de Penguin.

<sup>5</sup> Traslado el simpático pasaje del original: «I could frequently distinguish the word yahoo, which was repeated by each of them several times; and although it were impossible for me to conjecture what it meant, yet while the two horses were busy in conversation, endeavoured to practise this word upon my tongue; and as soon as they were silent, I boudly pronounced Yahoo in a loud voice, imitating at the same time, as near as I could, the neighing of a horse at which they were both visibly surprised, and the grey repeated the same word twice, as if he meant to teach me the right accent, wherein I spoke after him as well as I could, and found myself perceivably to improve every time, although very far from any degree of perfection. Then the bay tried me with a second word, much harder to be pronounced...» (p. 273).

camarote del capitán para ser abierta. Asimismo cuando logra salir no puede reprimir la risa al contemplar semejantes pigmeos (p. 172, 189) o hablar a grandes voces como solía para llegar a los oídos de los habitantes de Brobdingnag. Es decir, Gulliver padece de lo que podríamos llamar «el síndrome del gigantismo» ya que, por lo demás, el narrador nos confiesa que al llegar a Redriff temía aplastar o quebrar a sus compatriotas manifestando exactamente un comportamiento semejante, aunque en dirección inversa, al de un licenciado Vidriera; así cuenta que al llegar a casa se agachó para abrazar a su esposa; en fin confiesa que:

«En suma me comporté de un modo tan inexplicable que todos fueron de la misma opinión del capitán cuando me vió por primera vez, y llegaron a la conclusión de que yo había perdido el juicio» (p. 174, 191).

Y con la locura hemos topado. Naturalmente el tema de la locura, caro a ambos autores<sup>6</sup>, recorrerá diversos momentos de la obra. Su presencia asoma por primera vez cuando el navegante al regreso de Liliput relata a su salvador, el capitán John Biddel, sus aventuras en el país de los enanos, que reaccionará así:

«pensó que yo desvariaba y que los peligros por los que había pasado habíanme perturbado la cabeza» (p. 93, 116).

En efecto, en un ejemplo anterior hicimos referencia a la conclusión del capitán y los tripulantes de la nave que rescató al naufrago tras su estancia en Brobdingnag de que nuestro viajero estaba completamente loco, idea en la que se insiste frecuentemente en un corto número de páginas. Situándonos en el citado pasaje sobre el modo en que Gulliver en su casa flotante pide ser izado al barco leemos:

«El capitán al oirme tales desatinos llegó a la conclusión de que yo deliraba» (p. 167, 185).

Y poco más adelante:

«Ante esto comenzó de nuevo a pensar que mi cerebro estaba trastornado» (p. 169, 187).

O durante la cena en el barco al analizar el comportamiento infantil del naufrago ante los objetos de la mesa, para él juguetes, el capitán hace la siguiente observación:

«lo achacó a algún trastorno cerebral mío» (p. 172).

<sup>6</sup> Sobre el tema de la locura se puede ver el capítulo IX de *Historia de una barrica* en donde el propio Swift le dedica varias páginas con ese tono irónico y caústico que le caracteriza.

Pero el asunto se complica cuando el mismo capitán llega a concebir en su imaginación que aquel hombre tal vez fuera un criminal prófugo de la justicia cuyo remordimiento le habría llevado a tal estado de locura, inventándose así una realidad y desconfiando paradójicamente de lo verdadero.

En fin, el tema se repite cuando el incansable navegante tras su exilio del país de los caballos es interceptado por un navío portugués cuyos tripulantes «llegaron ellos a la conclusión de que mis desventuras me habían extraviado el juicio» (p. 325, 335).

Y estamos ya a un paso de la magia, ya que no es de extrañar que en algunos momentos esta duda de la realidad se achaque a casos de encantamiento. Sí, en el «Viaje al país de los houyhnmms» hallamos un texto que irradia vapores cervantinos; nos referimos al momento en que Gulliver, recién llegado a tal país, tropieza en el camino con un par de caballos en una tal actitud que sus gestos le conducen a la siguiente peregrina reflexión:

«Ante todo ello la conducta de estos animales era tan ordenada y racional, de tal agudeza y juicio que no pude por menos de concluir que debían ser unos magos que metamorfoseados con algún propósito, y que al haberse topado en su camino con un extranjero, habían decidido burlarse de él» (p. 257, 272).

Pero no acaba aquí la inspiración cervantina sino fijémonos en el discurso que ante esta situación se decidirá a pronunciar el viajero, no menos adjudicable a la ingenuidad del Sancho plenamente quijotizado:

«Caballeros, si son Vds., como tengo buenas razones para creer, unos encantadores, podrán comprender cualquier lengua, en consecuencia, me permito comunicar a sus Señorías que soy un pobre y desgraciado inglés lanzado para mi desventura hasta sus playas, y suplico que uno de los dos me deje ir en su lomo como si de un caballo real se tratara, hasta alguna casa o aldea donde puedan socorrerme» (p. 257, 272).

¡Pues claro que se trataba de un caballo real! Como anteriormente el capitán, aquí Gulliver no sólo desconfiará de lo que sus sentidos le brindan sino que además no tendrá ningún empacho en inventarse una disparatada explicación que dará fielmente por verdadera; ahora Gulliver sí que dudará de su cordura: «Temí que se me hubiera transtornado el cerebro a causa de penalidades y desdichas» asevera (p. 260), y llegará a la conclusión de que todo lo que le está sucediendo en el país de los houyhnhnms es obra de nigromancia y magia como repite más adelante.

La obra de Swift concluye con una carta del capitán Gulliver a su compadre Sympson, personaje que le sirve tanto para distanciarse de su propia obra y permitirse su defensa de los ataques de sus detractores, como para manifestar su desengaño y decepción finales como el don Quijote vencido. Pues bien, en la Academia de los Projectistas de

Lagado, Swift derrochará su ironía para poner de relieve el deprimente panorama sociopolítico de su tiempo, así califica a los projectistas políticos de locos y de infelices por su quijotesco propósito de pretender «insensatas e imposibles quimeras» como la de persuadir a los reyes para que eligieran a sus válidos en virtud de su sabiduría, o enseñar a los ministros a procurar el bien común, instarles a recompensar el mérito o a defender el interés del pueblo etc... Del mismo modo en la citada carta a Sympson muestra Gulliver su arrepentimiento de haber publicado *Los viajes* ya que no han servido para lo que él inocentemente pretendía: «no oigo que este libro mío haya producido un solo efecto de acuerdo con lo que eran mis intenciones»; mediante el término «intenciones» Gulliver se refiere a corregir los vicios y locuras humanas entre las que constaría el deseo de que Smithfield fuera una hoguera de libros de leyes apilados como una pirámide o de que el ingenio, el mérito y el saber fueran recompensados; en suma no muy lejos de ese querer «desfacer agravios y enderezar tuertos» que abandonará frustrado el héroe español. Entonces el narrador inglés decepcionado se quejará así:

«quiero quejarme de mi propia falta de juicio al dejarme convencer por las súplicas y falsas razones tanto tuyas como de otros (muy en contra de mi personal opinión para permitir que mis viajes se publicaran...)» (p. 339, 38)

Se lamenta de su ingenuidad al creer que su obra iba a cambiar el loco mundo: «Y debe admitirse que siete meses eran tiempo suficiente para corregir todos y cada uno de los vicios y locuras a que los *yahoos* estan sujetos» (p. 339, 38).

Y por último lleno de desesperanza se abandona:

«Pero ahora, ya he dado por terminados para siempre todos esos proyectos visionarios» (p. 341, 41).

El caballero Gulliver invadido del desencanto ha recuperado la cordura.

La obra de Swift concluye con una carta del capitán Gulliver a su  
compadre Sympton, personaje que le sirve tanto para distanciarse de  
su propia obra y permitirse su defensa de los ataques de sus detractores,  
como para manifestar su desencanto y decepción finales como el  
don Quijote vencido. Pues bien, en la Academia de los Projectistas de

donde se discute el libro de Cervantes, el narrador inglés decepcionado se pregunta así:  
«¿Por qué he de desear que se abandone a los vicios y locuras a que los vicios  
y locuras me han conducido? ¿Por qué he de desear que se abandone a los vicios  
y locuras a que los vicios y locuras me han conducido? ¿Por qué he de desear  
que se abandone a los vicios y locuras a que los vicios y locuras me han  
conducido? ¿Por qué he de desear que se abandone a los vicios y locuras a  
que los vicios y locuras me han conducido? ¿Por qué he de desear que se  
abandone a los vicios y locuras a que los vicios y locuras me han conducido?»

El caballero Gulliver invadido del desencanto ha recuperado la  
cordura. Como antes un caballo no se trata de que se trate de un caballo,  
así ahora Gulliver no tendrá ningún empeño en inventar una explicación que  
dará fielmente por verdadera; ahora Gulliver se dará cuenta de su cordura:  
«Temi que se me hubiera transformado en caballo a causa de penalidades y desdichas» (p. 266).  
y llegará a la conclusión de que todo lo que le está sucediendo en el  
país de los horománms es obra de nigromancia y magia como revela  
más adelante.

La obra de Swift concluye con una carta del capitán Gulliver a su  
compadre Sympton, personaje que le sirve tanto para distanciarse de  
su propia obra y permitirse su defensa de los ataques de sus detractores,  
como para manifestar su desencanto y decepción finales como el  
don Quijote vencido. Pues bien, en la Academia de los Projectistas de

Este procedimiento en Fielding y Smollett, aunque no en las obras de  
ovis inspiración cervantina ya citadas, sino en otras en las que  
inspiración es menos aparente pero que muy significativamente  
representan la cima de su arte: el novelista Tom Jones (1749) y  
Humphry Clinker (1771).

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA

LA OTRA CARA DE CERVANTES  
EN LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII:  
«TOM JONES» Y «HUMPHRY CLINKER»

El estudio de la influencia de Cervantes en la novela inglesa del  
siglo XVIII se ha centrado tradicionalmente en la transposición de la  
figura quijotesca y la trama de aventuras en el camino al suelo litera-  
rio inglés, y naturalmente en las obras que mejor reflejan esta transpo-  
sición, especialmente el *Joseph Andrews* de Henry Fielding (1742) y,  
con menos interés, una serie de obras menores entre las que suele  
situarse el *Launcelot Greaves* de Tobias Smollett (1762), imitaciones  
todas del *Quijote* que podríamos llamar *literales*. En las páginas que  
siguen intentaré apuntar con inevitable brevedad una dimensión más  
profunda de la influencia cervantina en la novela inglesa, una dimen-  
sión en gran medida ocultada por lo literal y evidente de esas imitacio-  
nes, y que no ha merecido por el momento excesiva atención por parte  
de la crítica. No es la cara de Cervantes iluminada por su personaje,  
don Quijote, en sus diferentes metamorfosis inglesas, la que nos inte-  
resa, sino la cara más oculta, la del autor que crea una nueva forma  
de arte narrativo, la novela, que es también imitada en la novela  
inglesa del XVIII, o, más bien, utilizando la distinción de Harry Levin,  
*emulada*, es decir, desarrollada y enriquecida, asimilada más allá de  
la imitación servil<sup>1</sup>. Para rastrear esta otra cara de Cervantes me cen-

<sup>1</sup> Harry Levin realiza esta distinción en «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield (Cambridge: Harvard University Press, 1970), precisamente al rastrear la huella de Cervantes en una larga serie de escritores situados más allá de la imitación cervantina explícita pero fundamentales en la evolución y desarrollo de la novela: «His imitators, of course, are myriad; I shall glance at some of them in passing. But my focal interest will be his emulators — those who, not content with exploiting his discovery, pushed on to make advances of their own — and above all, with the imaginative process that he developed and that his peers continued and renewed» (47). En esta misma línea escribió ya Gilman su artículo «Cervantes en la obra de Mark Twain: Hacia una teoría del diálogo novelístico», *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de "Insula" en el Cuarto Centenario de su Nacimiento* (Madrid: Insula, 1947). Gilman distinguirá en el curso de su artículo la imitación de la afinidad en la concepción genérica de la novela, una distinción que se corresponde con las dos caras de Cervantes de las que hemos hablado, y cuya presencia simultánea en la novela del siglo XVIII sólo muy recientemente ha sido puesta de manifiesto por



traré precisamente en Fielding y Smollett, aunque no en las obras de obvia inspiración cervantina ya citadas, sino en otras en las que esta inspiración es menos aparente, pero que, muy significativamente, representan la cima de su quehacer novelístico: *Tom Jones* (1749) y *Humphry Clinker* (1771).

1. Naturalmente es imposible resumir en unas líneas la concepción cervantina de la novela que ha de ser el necesario punto de partida de este análisis. Me limitaré a apuntar un aspecto de esta concepción especialmente relevante por su reaparición en los novelistas ingleses del XVIII, un aspecto al que me referiré utilizando la conocida teoría de Bajtín del *principio dialógico*. El principio dialógico define la novela como la forma literaria en la que dialogan diferentes visiones de mundo o de la realidad a través de sus correspondientes lenguajes.

(1) En el *Quijote* este diálogo se caracteriza, en primer lugar, por el papel central que tiene en él la visión o representación de la realidad característica de la literatura previa, concretamente la del género caballeresco (una de las variantes del tipo de ficción idealista denominada en inglés *romance*), que es el que informa la visión idealizada de la realidad de don Quijote y, a través de la imitación quijotesca, la que da forma a la obra siguiendo en líneas generales las pautas del *romance* caballeresco. En la novela de Cervantes la ficción idealista caballeresca es dialogizada, es decir, expuesta al contacto de una realidad no sólo presentada sin ningún tipo de idealización romántica sino que sustituye ésta por una degradación anti-romántica. La novela cervantina se caracteriza por este diálogo con el *romance*, diálogo en el que tanto el héroe como el mundo que nos presenta el *romance*, que conforman la visión que de sí mismo y del mundo que le rodea tiene don Quijote, quedan expuestos a una realidad anti-romántica, un hidalgo viejo y loco y un mundo bajo y mezquino (a veces de claros contornos picarescos), que conforman la visión antagónica que de la realidad ofrece el autor, y que por tanto muestra las limitaciones del *romance* como modo de representar la realidad. Sin embargo esta brutal yuxtaposición no es la única distancia posible que el autor puede adoptar frente al *romance*: Cervantes, aun mostrando también en el

R.K. Britton en «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel», *New Comparison* 15 (1993): 21-32, donde se refiere a ellas como *Quijotismo* y *Cervantismo*: «What did emerge after 1750 in the fiction that drew directly upon *Don Quixote* was, for the most part, a superficial kind of imitation by writers with no outstanding talent, for the majority of whom Cervantes's book offered a comic character whose unique blend of madness, naivety and idealism could be adapted to provide often crude vehicles of satirical humour or social comment. Somewhat deeper and more significant lessons, however, were learned by Henry Fielding and Laurence Sterne, and it is to them we must turn to discover Cervantism (as distinct from mere Quixotism) assimilated and reapplied with crucial implications for the writing of the novel in England, both during the eighteenth century and beyond» (22-23). Ese Cervantismo, no el mero Quijotismo, es el objeto de este trabajo.

seno del *Quijote* las limitaciones de la variante pastoril del *romance* representada por una serie de personajes e historias de carácter idealista — Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea, Eugenio y Leandra, por ejemplo — a través de nuevo de su yuxtaposición con los cabreros y con la misma historia de don Quijote y Sancho, y por tanto aun distanciándose de ella, adopta un actitud o distancia bien diferente, pues estos personajes e historias mantienen sus perfiles románticos y no son transformados en su antítesis, como ocurre con la variante caballeresca. En cualquier caso, adoptando una u otra distancia, la novela cervantina se caracteriza por esta yuxtaposición de *romance* y realidad, o de una realidad romántica con otra anti-romántica.

(2) En segundo lugar, el principio dialógico implica que la realidad, en gran medida como resultado de ese diálogo con la visión romántica del mundo del hidalgo, aparece dialogizada, es decir, fragmentada en una serie de visiones de mundo en continuo diálogo, como una suma de diferentes formas de aproximarse a ella y experimentarla, de la que resulta una visión plural o dialógica de la realidad. En el *Quijote* las vertientes fundamentales de ese diálogo son el diálogo de la visión del mundo de don Quijote con la realidad, es decir con la visión de mundo del autor, y el que tiene lugar con las visiones de mundo de otros personajes, sobre todo la de Sancho. Sus rasgos más distintivos son, en lo que se refiere a la primera, su carácter limitado y radical, y en lo que se refiere a la segunda, su carácter contrastivo. En otras palabras, la locura quijotesca implica una formulación radical de la discrepancia entre realidad y visión así como una reducción o simplificación de la enorme variedad y complejidad de la realidad a una idea obsesiva a la que aquélla se escapa continuamente; y la centralidad de la pareja formada por don Quijote y Sancho implica que la discrepancia entre diferentes visiones adopta un carácter dual, toma la forma de un contrapunto continuo, de una sucesión de tesis y antítesis sin que se ofrezca nunca una síntesis de modo explícito (la ha de realizar el lector).

Así pues, la novela según Cervantes, por un lado, (1) dialogiza el *romance* al incorporarlo dentro de sí y situarlo ante nuevas y antagónicas realidades, y, por otro, (2) dialogiza la realidad al presentarla como una suma de visiones y ofrecernos diferentes modos de percepción de la misma. Ello nos permite separar dos aspectos del principio dialógico que Bajtín no discrimina explícitamente, el diálogo con la literatura, concretamente con el *romance*, dentro de la novela — que denominaremos, adoptando un término bajtiniano, *estilización* — y el diálogo entre visiones de la realidad — que denominaremos *dialogismo*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Prescindo de un tercer aspecto del principio dialógico, íntimamente asociado a los otros, y esencial en la formulación bajtiniana, el del plurilingüismo o la heteroglosia, la variedad de lenguajes y jergas a través de los cuales se articula el diálogo de visiones,

La lección cervantina sobre la novela, por tanto, es doble, comprende la incorporación y dialogización del *romance* para adoptar una cierta distancia frente a él en función de la realidad que se superpone sobre él (estilización), y la dialogización o presentación dialógica de esa realidad (dialogismo). La primera de esas lecciones aparece claramente asimilada y desarrollada en el *Tom Jones* de Fielding, la segunda en el *Humphry Clinker* de Smollett.

2. Si la acción del *Quijote* sigue en líneas generales la del *romance* de caballerías del siglo XVI, descendiente y epígono del medieval, la acción de *Tom Jones* sigue la trama del *romance* heroico francés del siglo XVII, del que son exponentes obras como *Polexandre* (1632) y *Ciherée* (1640-42) de Gomberville, *Cassandra* (1642), *Cleopatre* (1648) y *Faramond* (1662), de La Calprenède, o *Ibrahim* (1641), *Artamène* (1649), *Clélie* (1656) y *Almahide* (1660), de Madelaine de Scudéry. Pese a las explícitas críticas de Fielding a estas obras en uno de los capítulos introductorios del *Joseph Andrews*, la obra mayor de Fielding cuenta una historia similar en sus componentes básicos: la de un héroe y una heroína, uno de ellos de orígenes misteriosos y aparentemente de rango inferior, cuyo amor se enfrenta a una serie de obstáculos, especialmente un impedimento paterno, a causa del cual abandonan el hogar y se lanzan a un viaje que, tras una serie de separaciones y peripecias en las que la mano de la Providencia se deja ver en una sucesión de increíbles casualidades y coincidencias, culmina con su reunión final y, tras el descubrimiento de la verdadera identidad y noble linaje del héroe o la heroína, con su matrimonio. El *romance* heroico es una variante del griego, de hecho sus autores toman como modelo a Heliodoro y su *Historia etiópica*, como ya había hecho antes Cervantes en el *Persiles*, obra que guarda una evidente relación con el *romance* francés tanto por su trama argumental como por la pretensión que com-

del que sin embargo se ocupan prácticamente todos los análisis del *Quijote* desde la teoría de la novela de Bajtin publicados en nuestra lengua: Fernando Lázaro Carreter, «La prosa del *Quijote*», *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido (Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985); Mercedes Gracia Calvo, «La embajada a Dulcinea: lectura bajtiniana», *Anales Cervantinos* 23 (1985): 97-114; Elías L. Rivers, «El Principio Dialógico en el *Quijote*», *La Torre* 2 (1988): 7-21; y Jesús Gómez, «Don *Quijote* y el diálogo de la novela», *Anales Cervantinos* 28 (1990): 35-44. Pero estos estudios, desde mi punto de vista, descuidan los aspectos en los que se centra este trabajo, que son mucho más interesantes para estudiar la tradición cervantina en la novela europea, como confirma el artículo de Horst Weich, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos* 98/99 (1989): 107-12, que se centra en esta misma dimensión del principio dialógico, que él denomina polifonía, en la que distingue dos aspectos similares a los que hemos deslindado aquí: «Polifonía significa plurivocidad. La novela organiza una pluralidad de voces en los distintos niveles narrativos: se oye la voz del narrador..., la voz del personaje... y la voz del personaje-narrador... Cada voz presenta un mundo y representa un punto de vista propio. Además de la yuxtaposición de voces dentro de la novela se realiza la polifonía incorporando voces previas exteriores que profieren la "palabra ajena" y el "discurso ajeno", en la mayoría de los casos intertextuales, procedentes de textos literarios anteriores» (108).

parte con los autores franceses de escribir *épica en prosa*, o, lo que es lo mismo, de legitimar el *romance* sometiéndolo a las normas aristotélicas de la *épica*. Curiosamente, y pese a sus críticas a los autores de *romance* francés, ésta es también la pretensión de Fielding, que argumentará incluso con ideas muy similares<sup>3</sup>, aunque él la utiliza no para legitimar el *romance*, sino el nuevo género, la novela, al que Fielding denominará *comic romance*. Y es que no es al Cervantes del *Persiles* al que sigue Fielding, sino al del *Quijote*, pues sobre ese modelo heliodórico o heroico francés que le sirve de base, y al igual que hizo Cervantes sobre el de caballerías, proyecta una nueva realidad antiromántica que contrasta cómicamente con él, que marca distancias frente a él y lo dialogiza. La clave para entender la labor novelística de Fielding no es la *épica en prosa* a la manera del *Persiles* o el *romance* heroico, sino el *romance* en versión cómica a la manera del *Quijote*<sup>4</sup>.

(1) Esta dialogización cómica del *romance* se observa desde el comienzo mismo de la obra en la presentación del héroe. Tom es abandonado en el dormitorio de su padre adoptivo y reproduce así el motivo del héroe expuesto de orígenes misteriosos, pero este motivo es inmediatamente degradado al descubrirse que es el bastardo de una criada, Jenny Jones, y por tanto de baja naturaleza y linaje, lo que traslada el motivo del *romance* a un contexto anti-romántico. Algo similar ocurre con el motivo del héroe predestinado, cuya naturaleza heroica y excepcional viene marcada desde la infancia por ciertos signos y profecías, como pone de manifiesto el narrador al titular uno de sus capítulos (III.2): «The Heroe of this great History appears with very bad Omens. A little tale, of so low a kind, that some may think it not worth their Notice» (123)<sup>5</sup>. Los malos agüeros a los que se refiere el narrador son una serie de robos que revelan la propensidad al vicio de Tom, que anuncian no su naturaleza y destino heroicos sino anti-heroicos, una clara degradación de la predestinación romántica del héroe, que

<sup>3</sup> Vid Arthur Cook, «Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance», *PMLA* 62 (1947): 984-94.

<sup>4</sup> Sobre el debate entre los partidarios de *épica en prosa* frente a los de *romance cómico* como modelos más aptos para describir la obra de Fielding véase el artículo de Sheridan Baker, «Fielding's Comic Epic-in-Prose Romances Again», *Philological Quarterly* 58 (1979): 63-81, que se inclina por éste último. Las relaciones de Fielding con el *romance* son estudiadas también en un artículo anterior del propio Baker, «Henry Fielding's Comic Romances», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters* 45 (1960): 411-19, en la monografía de Henry Knight Miller, *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition* (Victoria: University of Victoria, 1976), y en el estudio de Hubert McDermott, *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"* (London: MacMillan, 1989). Las relaciones con el *romance* heroico francés en concreto han sido analizadas de manera magistral, y muy influyente en las páginas que siguen, por James J. Lynch en *Henry Fielding and the Heliodoran Novel: Romance, Epic, and Fielding's New Province of Writing* (London and Toronto: Associated University Presses, 1986).

<sup>5</sup> Cito por la edición de R.P.C. Mutter de la obra en Penguin: Henry Fielding, *The History of Tom Jones* (Harmondsworth: Penguin, 1966).

se ve confirmada por las siguientes palabras del narrador en las que ésta es sustituida por una especie de predestinación negativa o anti-romántica: «... it was the universal opinion of all Mr Allworthy's family, that he was certainly born to be hanged» (123). Sin embargo, pese a estos negativos comienzos, poco a poco se va descubriendo que Tom no es tan malo y que incluso tiene un aspecto heroico o romántico. Así lo revelan las altruistas razones por las que ha cometido esos robos y su comportamiento noble en una serie de situaciones, así como sus cualidades atléticas, su piel extremadamente blanca y su extraordinaria hermosura. Tom, por tanto, aparece como una mezcla de héroe y anti-héroe, de lo elevado y lo degradado, reúne en sí aspectos de *romance* y de una realidad anti-romántica que lo dialogiza y que da lugar a un cómico contraste similar al que se produce en el *Quijote*.

(2) Esta misma dualidad se observa en el mundo que lo rodea. En la cima de ese mundo aparece Sophia, la heroína, a la que se presenta siguiendo todos los clichés del *romance* como una figura sublime, idealizada física y moralmente. Sin embargo, Tom no se enamora en un principio de ella, sino de Molly, que es todo lo contrario, el polo anti-romántico de Sophia, una humilde muchacha poseedora de un cuerpo y una belleza hombrunos así como de una varonil falta de modestia y celo por su virtud que le hace tomar la iniciativa con Tom y seducirlo (y Tom no es el primero, de hecho está embarazada de otro). El contraste entre Sophia y Molly es semejante en todos los sentidos al existente entre Dulcinea y Aldonza Lorenzo en el *Quijote*, es decir, al que existe entre el mundo romántico en la mente de don Quijote y el anti-romántico que lo rodea, y lo mismo ocurre con los amores de Tom y Molly, que son un contraste degradado a los que Tom inicia inmediatamente después con Sophia. Este cervantino contraste o yuxtaposición entre el *romance* y una realidad antagónica se seguirá produciendo en las sucesivas recaídas de Tom con mujeres que representan la antítesis de Sophia, en las que se muestra no sólo la doble naturaleza de Tom a la que ya nos hemos referido, sino también la del mundo que lo rodea y del que forma parte, y cuya dualidad refleja el héroe en sí mismo. La primera recaída se produce de nuevo con Molly, la segunda con Mrs Waters y la tercera con Lady Bellaston.

En la primera de ellas la yuxtaposición entre los idealizados y espirituales amores de Tom y Sophia y los terrenales y sexuales amores de Tom con estas mujeres, aparece con toda claridad en la escena en que Tom, caminando por un bosque por el que corre un arroyo sobre cuyo murmullo cantan los ruiseñores y susurra la brisa entre los árboles, se siente invadido por una enorme ternura hacia su Sophia y le dedica un retórico y romántico apóstrofe, al final del cual se dispone a inscribir su nombre en la corteza de un árbol, pero al mismo tiempo que pronuncia sus últimas palabras...

At these words he started up and beheld — not this Sophia — no, nor a Circassian maid richly and elegantly attired for the Grand Signior's seraglio. No; without a

gown, in a shift that was somewhat the coarsest, and none of the cleanest, bedewed likewise with some odoriferous effluvia, the produce of the day's labour, with a pitch-fork in her hand, Molly Seagrim approached. Our hero had his penknife in his hand, which he had drawn for the before-mentioned purpose, of carving on the bark; when the girl coming near him, cry'd out with a smile, «You don't intend to kill me, squire, I hope!»... (239)

El contraste entre Sophia y su romántica evocación con la prosaica aparición de Molly, que culmina con los dos retirándose al bosque para dar satisfacción a sus más carnales pasiones, es casi tan brutal y no menos cómico que el que se produce entre Dulcinea y la sucia aldeana en la escena del Toboso, y que el que se produce en general a lo largo de todo el *Quijote*. La borrachera de Tom en ese momento sitúa su pasión por Molly a la par con sus otros instintos y apetencias más primarios, le confiere un cierto componente de animalidad que nos acerca al terreno de la picaresca y que subraya y aumenta la distancia entre los dos mundos en que se mueve el héroe. Algo similar sucede en las otras dos recaídas o relaciones amorosas del héroe, que son igualmente asociadas a sus necesidades materiales y por tanto equiparadas con ellas.

Primero con la comida, en la escena en que Tom satisface su apetito con una copiosa cena antes de satisfacer su otro apetito, también copioso, con Mrs Waters (IX.5). El autor equipara de forma explícita en uno de sus comentarios el amor de Mrs Waters por Tom con el amor a la comida, luego hace una cómica distinción entre los dos de la que aquél resulta aún más rebajado, y finalmente describe una cómica escena, los intentos de seducción de Tom por parte de Mrs Waters mientras éste come, en la que pugnan uno con otro, el amor de Mrs Waters con el hambre de Tom, y en la que aquél se estrella continuamente en ésta:

First, from two lovely blue eyes, whose bright orbs flashed lightning at their discharge, flew forth two pointed ogles. But happily for our hero, hit only a vast piece of beef which he was then conveying into his plate, and harmless spent their force. The fair warrior perceived their miscarriage, and immediately from her fair bosom drew forth a deadly sigh. A sigh, which none could have heard unmoved, and which was sufficient to have swept a dozen beaus; so soft, so sweet, so tender, that the insinuating air must have found its subtle way to the heart of our hero, had it not luckily been driven from his ears by the coarse bubbling of some bottled ale, which at that time he was pouring forth. Many other weapons did she assay; but the God of Eating ... preserved his votary. (455)

En este pasaje el contraste implícito entre los amores ideales de Tom y Sophia y estos bajos y gastronómicos amores se traslada al que se establece entre los encantos de Mrs Waters, descritos en el lenguaje retórico y elevado del *romance*, y las viandas de las que Tom está dando buena cuenta, cuyo efecto inmediato en este caso es equiparar los unos con las otras, ponerlos al mismo nivel, y cuyo resultado global es el *mock-romance* o *comic romance*, la cervantina técnica de toda la obra condensada en un pasaje.

Los amores con Lady Bellaston también estarán íntimamente asociados a las necesidades materiales del héroe, esta vez al dinero. Los favores económicos de ésta compran los servicios amorosos de Tom, que se encuentra en una situación de extrema necesidad en Londres y vuelve a recaer en esa especie de amor de subsistencia, material. El contraste con el amor de Tom por Sophia es evidente en la escena en que Tom recibe una carta de Sophia mientras Lady Bellaston se encuentra en su aposento (XIV.2), a raíz de la cual ésta hace una distinción que revela claramente la índole de su amor: «She was indeed well convinced that Sophia possessed the first place in Jones's affections; and yet, haughty and amorous as this lady was, she submitted at last to bear a second place; or to express it more properly in a legal phrase, was contented with the possession of that which another woman had the reversion» (662). Mrs Bellaston se siente satisfecha de la posesión de aquello cuya renta disfruta otra mujer. Los términos legales sustituyen a los culinarios del amor de Mrs Waters, pero la degradación del amor, convertido en una mercancía, una propiedad que puede ser comprada, es la misma, y muestra la doble naturaleza, romántica y picaresca, del mundo y los amores del héroe, cuyo resultado no es otro sino dialogizar el *romance* al enfrentarlo a una realidad anti-romántica.

(3) De esta doble naturaleza del héroe y el mundo resultan dos tramas, dos líneas de acción, como ha indicado muy acertadamente Lynch. Por un lado, una picaresca, que empieza con un héroe nacido para ser colgado, que es expulsado de su casa tras una borrachera y una pelea, que viaja sin dinero de posada en posada satisfaciendo como puede sus necesidades materiales de todo tipo, y que finalmente da con sus huesos en prisión y va a ser efectivamente ahorcado. Por otro lado tenemos una trama romántica, en la que el mismo héroe, encarnando todo el idealismo romántico — frente a su sanchesco compañero, Partridge — y románticamente enamorado de la heroína, viaja tras ella gracias a una serie de coincidencias en las que se muestra la mano de la Providencia, se enfrenta a una serie de situaciones y aventuras en las que se comporta como un auténtico héroe, y debe superar una serie de obstáculos que se interponen en sus amor por Sophia. Estamos así ante la cervantina yuxtaposición de *romance* y picaresca — o al menos una realidad degradada — de la que el primero resulta dialogizado. Ambas tramas se cruzan o confluyen en diferentes puntos, especialmente en la venta de Upton (IX), donde Tom se cruza con Sophia merced a una providencial coincidencia, pero el encuentro es frustrado por encontrarse Tom en la cama con Mrs Waters, a lo que sigue otra serie de casuales encuentros, tanto románticos como anti-románticos, y donde se producen una serie de discordias y confusiones, todo ello como resultado del cruce de diferentes hilos narrativos que convergen en la venta. La venta de Upton está sin duda modelada sobre la de Juan Palomeque del *Quijote*, en la que también se

cruzan diferentes hilos que dan lugar a una serie de encuentros — tanto providenciales y románticos (Cardenio y Dorotea con Luscinda y don Fernando, el Oidor con su hermano el Cautivo) como cómicos y anti-románticos (don Quijote con el barbero que reclama lo suyo y con los cuadrilleros que lo reclaman a él) — y a la confusión y discordia comparada por el hidalgo con la del campo de Agramante. En ambas ventas, en cualquier caso, se observa una similar superposición de una trama o tramas románticas (las amorosas de los personajes de las historias intercaladas en el *Quijote*, la de Tom y Sophia en *Tom Jones*) con otra anti-romántica (la de las anti-caballerescas aventuras de don Quijote, la de las aventuras sexuales de Tom), una similar yuxtaposición de los dos mundos que éstas representan.

Sin embargo hay una diferencia importante respecto al *Quijote* en la yuxtaposición y la dialogización que hemos venido observando. El contraste en el *Quijote* es fundamentalmente el que se produce entre la visión romántica e irreal que proyecta un personaje sobre sí mismo y el mundo, y su anti-heroica figura y el mundo degradado en que vive, mientras que en *Tom Jones* es un contraste entre diferentes aspectos de la realidad, entre el componente heroico y el anti-heroico de Tom, entre el aspecto romántico de la realidad que conforman Tom y Sophia frente al anti-romántico que conforman Tom, Molly, Mrs Waters y Lady Bellaston. El *romance* no es una quimera en la cabeza de un loco sino que es parte de la realidad, y ello implica que la dialogización del *romance* de Fielding es diferente a la de Cervantes, la distancia que adopta frente al *romance* es diferente. No es paródica y destructiva, como la de Cervantes frente al género caballeresco, sino que está suavizada por importantes dosis de complicidad. En este sentido se encuentra más cercana al tratamiento cervantino más respetuoso de lo pastoril, que mantiene su identidad romántica como parte de la realidad del *Quijote*, pese a estar superpuesto con una realidad anti-romántica (aunque Cervantes es más serio en su tratamiento de esta variante de *romance* que Fielding de la variante heroica, es aun más cómplice de la misma que Fielding). Esta diferencia en la dialogización del *romance* se hace obvia cuando al final de *Tom Jones* el héroe emerge de su naturaleza dual como héroe integral al reformarse y al descubrirse que en realidad es de noble linaje, se casa finalmente con la heroína y comienza una idílica vida en un mundo plenamente romántico. En *Tom Jones* el *romance* triunfa, emerge de una realidad mezclada y compleja, al contrario que en el *Quijote*, donde es una fantasía aplastada por esa realidad y sólo sobrevive en una serie de historias intercaladas secundarias. Pero durante gran parte de su narración Fielding se mantiene a una cómica distancia, degradándolo y sumergiéndolo en un mundo anti-romántico. Fielding, como Cervantes, incluye los dos polos, el romántico y el anti-romántico, pone el *romance* en un contexto realista para producir un efecto cómico y distanciarse de él, pero la distancia que adopta es diferente, a medio

camino entre el respeto y seriedad de las historias intercaladas pastoriles del *Quijote* y la burla y comicidad de la historia caballerescas del hidalgo.

3. Smollett ofrece en *Humphry Clinker* un relato en apariencia radicalmente dispar del de Cervantes, pues está conformado por una serie de cartas en las que se nos cuenta el viaje entre turístico y terapéutico de una familia — Matthew Bramble, su hermana Tabitha y la criada de ésta, Win Jenkins, y sus sobrinos Jerry y Lydia Melford — por Inglaterra y Escocia. El *romance* como base estructural se ha difuminado bastante, aunque sigue presente<sup>6</sup>, y es el relato de viajes lo que ahora da forma a la novela. Ello hace que las relaciones con la obra de Cervantes hayan pasado prácticamente desapercibidas, situación que se ha visto agravada por la insistencia en considerar la novela picaresca como la principal influencia en las novelas de Smollett, y por una cierta tendencia en la crítica anglo-sajona a confundir la novela quijotesca con la picaresca, por lo que pensar en el carácter no ya quijotesco sino cervantino de algunas novelas de Smollett es pensar en lo excusado<sup>7</sup>. Pero *Humphry Clinker*, pese a su apariencia radicalmente diferente de la novela de Cervantes, es una novela cervantina, y lo es por su dialogismo a ultranza. Las cartas que nos cuentan el viaje son escritas por diferentes corresponsales y ofrecen diferentes visiones de la realidad — con los diferentes lenguajes a ellas

<sup>6</sup> Sobre la relación de *Humphry Clinker* con el *romance* puede consultarse el artículo de Sheridan Baker, «*Humphry Clinker* as Comic Romance», *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, ed. Robert Donald Spector (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965): 154-64, del que se deduce una relación semejante a la de Fielding — *comic romance* — y por tanto deudora de Cervantes en última instancia, aunque vía Fielding.

<sup>7</sup> Sobre Smollett y la tradición picaresca pueden consultarse el libro de Robert Giddings, *The Tradition of Smollett* (London: Methuen, 1967), al que da la réplica negando la pertenencia de Smollett a esta tradición Paul-Gabriel Boucé en *The Novels of Tobias Smollett* (London: Longman, 1976), pertenencia que es de nuevo reivindicada, y de forma más radical todavía (ni una obra de Smollett se escapa de ser considerada picaresca, ni siquiera la más obviamente quijotesca, *Sir Launcelot Greaves*), el libro de Robert Donald Spector, *Tobias George Smollett* (Boston: Twayne, 1989), en el que se produce la escandalosa confusión a la que aludimos entre lo picaresco y lo quijotesco que es la fuente de las exageraciones de Spector. De que esta confusión no es algo raro y se producía ya antes del libro de Spector — véase por ejemplo el de Frederick R. Karl, *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century: A Study in Genre* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974) — da fe el artículo de David Skilton, «Quixotic and Picaresque Fiction», *Defoe to the Victorians: Two Centuries of the English Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1985 [1977]): 32-44, en el que intenta deslindar lo que al lector hispano parece obvio, la novela quijotesca de la picaresca. La bibliografía sobre Cervantes y Smollett, en cualquier caso, pese a la evidente inspiración cervantina de este autor, que tradujo el *Quijote* y escribió una imitación literal del mismo, y sea por las razones que fuere, es en general escasa, y se reduce al poco iluminador artículo de C. Aubrun, «Smollett et Cervantes», *Etudes Anglaises* 15 (1962): 123-29, al capítulo tercero del libro de Boucé, «Two Sources of Inspiration: *Don Quixote* and *Gil Blas*» (pp. 71-99), y al artículo de Edward Lee Niehus, «Quixote Figures in the Novels of Smollett», *Durham University Journal* 71 (1978-79): 233-43, un buen análisis pero que no va más allá del Quijotismo.

asociados — en continuo diálogo, por lo que son una manifestación del dialogismo bajtiniano. Este dialogismo es en sí mismo prueba de la afinidad existente entre el arte de la novela de Cervantes y Smollett, pero además adopta unos perfiles que nos muestran claramente dónde lo ha aprendido Smollett.

Ello es especialmente evidente cuando un mismo incidente, episodio, lugar, la misma realidad en definitiva, es percibida y presentada de manera muy distinta por dos o más personajes, como ocurre a menudo con los dos principales corresponsales, Matthew y Jerry, cuyas cartas conforman la espina dorsal de la novela. El juego dialógico que se establece entre ambos cobra perfiles netamente cervantinos si consideramos que la visión de Bramble está determinada por su monomanía, por una obsesión que al igual que la locura caballerescas de don Quijote colora por completo su visión del mundo y orienta su respuesta ante él; y a ella se opone la visión de Jerry, mucho más objetiva, que tiene como función primordial establecer una norma — en un libro en el que no hay un narrador por encima de los personajes — respecto a la que valorar y reconocer la distorsión de la realidad que implica la visión quijotesca — quijotesca por su forma, por su carácter limitado y radical, pero no en sus contenidos — de Bramble, una norma que ocasionalmente contribuyen a establecer también otros personajes. Estamos ante un juego dialógico similar al que se produce en el *Quijote* entre la visión de la realidad del hidalgo y la realidad, planteado de la misma manera radical dado el carácter obsesivo y monomaniaco de Bramble. Pero además, siendo Jerry un personaje que corrige la perspectiva de otro, el juego dialógico recuerda al de don Quijote y Sancho, y poco importa que la pareja de Smollett se parezca poco a la de Cervantes, ya que lo esencial es esa voluntad de mostrar el carácter inestable y subjetivo de la realidad a través del contraste entre dos visiones antagónicas, y no el contenido de éstas. Pero incluso el contenido de este juego dialógico de parejas contrastivas se acercará a lo cervantino al completarse en ocasiones con una visión romántica — y en este sentido semejante en su contenido a la quijotesca — de la realidad, la de Lydia, que no sólo contrasta con la visión satírica de Bramble, sino que lo hace a su vez con otra visión más que se añade al juego, la de Win Jenkins, de una índole claramente anti-romántica, prosaica, sanchesca en definitiva. De todo ello resulta una imagen bastante clara del carácter cervantino del dialogismo de la novela, organizado en torno a una serie de contrastes y contrapuntos que introducen cada uno una peculiar distorsión de la realidad, y que reproduce así los dos aspectos característicos del dialogismo cervantino: la monomanía radicalmente distorsionadora de la realidad y la visión dual, en parejas, de la realidad. Este dialogismo se observa con especial claridad en las cartas que los corresponsales escriben desde los grandes núcleos urbanos que aparecen en la novela (Bath, Londres, Edimburgo) y en las que narran sus impresiones sobre los mismos,

siendo el caso de Bath especialmente ilustrativo. El dialogismo de este pasaje (aun sin referirse a él con este nombre) es un lugar común de la crítica de Smollett, pero en ningún análisis del mismo se anota su carácter cervantino.

(1) Bramble ofrece invariablemente una visión satírica de la realidad que cobra claros contornos quijotescos al estar determinada por su obsesión con la enfermedad y la infección, obsesión que nace de su precario estado de salud y su carácter hipocondríaco, y que no sólo se manifiesta en el terreno fisiológico, sino también en el social, pues tiene su contrapunto en su disgusto ante la creciente mezcla de clases sociales, de lo alto y lo bajo, que considera una especie de infección o enfermedad social. Si la locura quijotesca procede de una enfermedad literaria, de la obsesión por los libros de caballerías que filtran la realidad y la distorsionan, la de Bramble nace de su enfermedad física, de su obsesión por la salubridad que realiza la misma función de filtro y deformación de la realidad. Bramble de hecho, antes de dar rienda suelta a su monomanía en Bath, comienza reconociendo sus orígenes y efectos en su visión de la ciudad. Tras declarar su desilusión ante los cambios negativos que observa en ella prosigue:

Methinks I hear you say, «Altered it is, without any doubt; but then it is altered for the better; a truth which, perhaps, you would own without hesitation, if you yourself was not altered for the worse». The reflection may, for aught I know, be just. The inconveniencies which I overlooked in the high-day of health, will naturally strike with exaggerated impression on the irritable nerves of an invalid, surprised by premature old age, and shattered with long-suffering — But, I believe, you will not deny, that this place ... is become the very center of racket and dissipation. Instead of that peace, tranquility and ease, so necessary to those who labour under bad health, weak nerves, and irregular spirits; here we have nothing but noise, tumult, and hurry (34)<sup>8</sup>.

Tras estas primeras andanadas, Bramble criticará por extenso la arquitectura y urbanismo de la ciudad (críticas en las que aparecerá su obsesión con la infección y la salubridad al compararla, por ejemplo, con un tumor en crecimiento), y finalmente hará lo mismo con la desfachatez, ostentación y extravagancia de los nuevos ricos y las clases bajas que se codean en Bath con las altas (que considera de nuevo como una epidemia que corrompe la sociedad y cuyos síntomas son los actos y ceremonias de la vida social). Su visión de Bath se completará con otra carta en la que su visión monomaniaca de la realidad se despacha a placer con el balneario de la ciudad, que describe como un centro de infección, en el que enfermos ulcerosos y personas sanas se bañan en el mismo agua, que luego es bebida por todos los usuarios de los baños públicos, sin que el agua de los privados tenga un origen

<sup>8</sup> La edición que nos servirá de referencia es la Lewis M. Knapp: Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

más saludable, pues atraviesa en sus cañerías un antiguo cementerio, de manera que, «as we drink the decoction of living bodies at the Pumproom, we swallow the strainings of rotten bones and carcasses at the private bath...» (46). Esta obsesión con la enfermedad y la infección determina claramente su visión negativa, grotesca, degradada, de Bath, y está presente a lo largo de toda la carta, que es una pieza ejemplar de lo que podríamos denominar *realismo de alcantarilla*, característico de Bramble.

(2) La carta de Jery da respuesta a la dimensión social de la monomanía infecciosa de Bramble. Comienza su carta dando una visión de Bath radicalmente diferente, antagónica de la de Bramble, aunque en el fondo también satírica:

I am ... amazed to find so small a place, so crowded with entertainment and variety. London itself can hardly exhibit one species of diversion, to which we have not something analogous at Bath ... Here, for example, a man has daily opportunities of seeing the most remarkable characters of the community. He sees them in their natural attitudes and true colours; descended from their pedestals, and divested of their formal draperies, undisguised by art and affectation ... Another entertainment, peculiar to Bath, arises from the general mixture of all degrees assembled in our public rooms, without distinction of rank or fortune. This is what my uncle reprobates, as a monstrous jumble of heterogeneous principles; a vile mob of noise and impertinence. But this chaos to me is a source of infinite amusement. (48-49)

Jery describe una realidad básicamente similar a la de Bramble, pero su interpretación de la misma difiere bastante, como él mismo se encarga de subrayar de forma explícita. El hervidero de vida que es Bath y la abigarrada mezcla social que en ella tiene lugar son ahora interpretados positivamente por su interés humano, su valor cómico, que Jery aprecia por encima de todo, y porque, al contrario de lo que afirma Bramble (como de nuevo declara Jery explícitamente), no hace insufribles a las clases bajas y degrada a las altas, sino que permite a aquéllas refinarse y mejorar al contacto con éstas. En general la visión de Bath de Jery es también satírica, atenta a las locuras y vicios de la sociedad, pero mucho más equilibrada y objetiva, desprovista del apasionamiento y el carácter monomaniaco que tiene la de Bramble, frente a la que actúa en este sentido como correctivo o contrapunto sanchesco, como piedra de toque de la distorsión quijotesca de Bramble. Como tal correctivo, sin embargo, no está en sí misma exenta de cierta distorsión, que viene dada por ese talante cómico y un tanto esnob con el que contempla todo.

(3) Lydia, con su visión y su lenguaje románticos, ofrece un correctivo de una índole bien diferente al otro aspecto, el físico, de la monomanía de Bramble. Su carta muestra un paralelismo casi total con la de Bramble, pero alabando e idealizando todo aquello que Bramble critica y degrada, elevándolo con su visión romántica de realidad:

Bath is to me a new world — All is gaiety, good-humour, and diversion. The eye is continually entertained with the splendour of dress and equipage; and the ear

with the sound of coaches, chaises, chairs, and other carriages. *The merry bells ring round*, from morn till night. Then we are welcomed by the city-waits in our lodgings: we have musick in the Pump-room every morning, cotillions every forenoon in the rooms, balls twice a week, and concerts every other night, besides private assemblies and parties without number ... Bath..., to be sure, is an earthly paradise. The Square, the Circus, and the Parades, put you in your mind of the sumptuous palaces represented in prints and pictures; and the new buildings, such as Princess-row, Harlequin's-row, Bladud's-row, and twenty other rows, look like so many enchanted castles, raised on hanging terraces. (39)

Lydia es sensible a otros aspectos de la misma realidad, ensalza la intensa vida social tan denostada y degradada por Bramble, se refiere al «esplendor» de los vestidos y los carruajes, adora al ruido y la música que suena por todas partes, y alaba, en perfecta correspondencia con Bramble, la belleza de la arquitectura de la ciudad, pasando revista a los mismos lugares que Bramble, a los que compara con «castillos encantados» o el «paraíso terrenal» (39), y que traen a su imaginación romántica los palacios vistos en grabados y cuadros. En esta misma tónica seguirá describiendo la ciudad y los baños; Lydia se referirá a ese mismo agua que para Bramble era un líquido infecto como un elixir maravilloso que obra maravillosas curas. La visión romántica de Lydia establece así un franco contraste con el realismo de alcantarilla de Bramble, y en este aspecto Lydia se encuentra más cercana al contenido de la visión de don Quijote y Bramble a la de Sancho. Pero lo que importa no es tanto el contenido de la discrepancia, sino la discrepancia en sí, el contrapunto, la visión dual de la realidad; y la revelación de la quijotesca distorsión de la realidad de Bramble, que Lydia define perfectamente al comentar la reacción de Bramble ante el agua y la ciudad en general: «To be sure, the gout had got into his head, as my aunt observed» (40). Esta es efectivamente la fuente de la quijotesca distorsión de Bramble, la enfermedad que ha penetrado en su cabeza y lo colora todo, convertida en monomanía. Lydia ofrece un correctivo romántico a la misma, que, como tal, no está él mismo libre de distorsión. No hay más que ver cómo describe la cómica indisposición de Win en los baños en su lenguaje y visión románticos: «... she looked», nos dice de Win, «like the ghost of some pale maiden, who had drowned herself for love» (40).

(4) La propia Win se referirá a este mismo incidente desde su perspectiva, una perspectiva nada romántica, de hecho anti-romántica, que hace difícil imaginar a Win como el fantasma de una pálida doncella ahogada por amor, y que nos revela por tanto la distorsión de la perspectiva de Lydia, constituyéndose por ello en un claro correctivo sanchesco a la misma. Este carácter sanchesco es reforzado por el hecho de que Win habla de Bath desde perspectiva de una criada y habla de asuntos de criada, ilumina diferentes zonas de la realidad, más materialistas y bajas. En su carta, por ejemplo, habla de la enfermedad del perro de su ama Tabitha y comenta ufana que en Bath está lo mejor de la sociedad y eso le ha permitido hacer importantes amistades ...

con otras criadas, de las que extrae importantes enseñanzas:

I have already made very creditable correxions in this here place; where, to be sure, we have the very squintasence of satiety — Mrs. Patcher, my lady Kilmaccullock's woman, and I are sworn sisters. She has shewn me all her secrets, and learned me to wash gaze, and reflash rusty siks and bumbe-seens, by boinling them with vinegar, chamberlye, and stale beer. My short sack and apron luck as good as new from the shop, and my pumpydor as fresh as a rose, by the help of turtle-water... (43-44)

Pese a estos apuntes de lo que podríamos denominar *realismo doméstico*, Win no es una simple criada sino una criada que se da aires de dama, como revela el hecho de que escriba cartas imitando a sus superiores, en las que a su vez intenta asumir la visión de mundo y lenguaje de éstos, lo que da lugar a cómicas prevaricaciones lingüísticas (en el pasaje citado son muy significativas *correxions* en lugar de *connections* o *squintasence* por *quintessence*). Estas prevaricaciones son similares a las de Sancho cuando intenta utilizar palabras de un registro culto por encima del suyo, o cuando reproduce ciertos nombres propios del vocabulario caballeresco deformándolos (*Malino* por *Mambrino*, *feo Blas* por *Fierabrás*), deformaciones similares a las de Win cuando cita los sitios de Bath que ha visto, los mismos que Lydia: «Dear girl, I have seen all the fine shews of Bath; the Prades, the Squires, and the Circlis, the Crashit, the Hottogon, and the Bloody Buildings, and Harry King's row...» (42-43). Win en este sentido es un perfecto ejemplar de esa chusma con pretensiones que tanto abunda en Bath y enerva a Bramble, y cuya perspectiva completa así el diálogo de visiones.

Como estos ejemplos permiten apreciar, Smollett muestra en *Humphry Clinker* cómo la realidad está hecha de diferentes visiones, cómo depende del sujeto que percibe tanto como del objeto percibido, de la forma en que cada uno experimenta el mundo. El dialogismo de la novela se organiza en torno a la monomaniaca y obsesiva visión de Bramble, que ocupa una posición central (como lo hace la de don Quijote en la obra de Cervantes), respecto a la cual las demás actúan de correctivo, mostrando lo limitado de la misma y lo radical de su discrepancia con la realidad. Pero ellas mismas no están libres de distorsión, de forma que establecen un diálogo organizado siempre de manera contrastiva, en continuo contrapunto (Bramble con Jerry, Bramble con Lydia, Lydia con Win), que no es sino una variante múltiple del diálogo entre don Quijote y Sancho. Smollett, sin embargo, va más allá que Cervantes, pues, al utilizar el mecanismo del punto de vista múltiple epistolar y multiplicar las visiones, convierte el dialogismo en tema central y además en método narrativo. Si en Cervantes el dialogismo era básicamente un aspecto de la historia, de los contenidos de su obra, en Smollett se convierte en un aspecto del relato, de la forma de contar esa historia, un relato diseñado exclusivamente para mostrar el carácter dialógico de la realidad.

Podemos observar para concluir que tanto en Fielding como en Smollett encontramos un proceso similar de asimilación del *Quijote* que va de lo superficial a lo profundo, del Quijotismo al Cervantismo. Ambos parten de una adaptación literal o casi literal de esta obra — Fielding con su obra teatral *Don Quixote in England* (1734), Smollett con su traducción del *Quijote* (1755) —, escriben luego una novela en la que la influencia cervantina se deja sentir en personajes y aventuras, en la historia — *Joseph Andrews* y *Launcelot Greaves* —, y finalmente prescindien de estas similitudes y muestran su asimilación del legado cervantino en un terreno menos obvio, en su concepción de la novela y la relación de ésta tanto con la ficción precedente, el *romance*, como con la realidad. Ello les permite descubrir nuevas posibilidades en el género que Cervantes inaugura e ir conformando una tradición cervantina de la novela no estática, limitada a la reproducción de los clichés quijotescos, sino en continuo movimiento y progreso, y que implica una afinidad en la forma de tratar o incorporar críticamente la literatura previa y de representar la realidad. La tradición cervantina se convierte así en una manera de entender y hacer novela, una sensibilidad ante la literatura y la realidad, que desembocará en última instancia en la gran novela del siglo XIX.

en las artes plásticas y en los estudios literarios y en los estudios de historia y geografía. En el siglo XIX, los estudios de Cervantes en España y en América Latina se desarrollaron como los estudios de Cervantes en España y en América Latina. En el siglo XIX, los estudios de Cervantes en España y en América Latina se desarrollaron como los estudios de Cervantes en España y en América Latina.

LJILJANA PAVLOVIC-SAMUROVIC

**DON QUIJOTE DE CERVANTES - MODELO PLURIVALENTE  
DE LA NOVELA ROMAN BEZ ROMANA (1838)  
DEL ESCRITOR SERBIO JOVAN STERIJA POPOVIC**

Del estudio documentado de Francisco Aguilar Piñal *Cervantes en el siglo XVIII*<sup>1</sup> se pueden ver las líneas generales de la recepción de la obra cervantina — traducciones, ediciones, elaboración de la bibliografía de Cervantes, cada vez más fundada sobre la documentación recién descubierta — y de la presencia viva y estimulante de la obra cervantina en varias literaturas europeas (francesa, inglesa, italiana, alemana, rusa...). Pero lo que nos parece más importante para nuestro trabajo es la conclusión siguiente en la cual está resumida la actitud de los neoclasicistas — cuyas ideas, adaptadas al medio ambiente serbio estaban presentes en una novela del escritor serbio de la primera mitad del siglo XIX, Jovan Sterija Popović: «[...] el ilustrado del XVIII ve principalmente en la novela cervantina un ejemplo a seguir en la sátira moralizante. Obsesionado por el 'utile dulci' horaciano, no se fija tanto en la genialidad de la ficción novelesca, ni en las implicaciones psicológicas de los personajes, cuanto en la utilidad que para la nueva sociedad que se quiere construir presenta el aspecto satírico del *Quijote*»<sup>2</sup>.

Leonardo Romero Tobar en *El Cervantes del XIX*<sup>3</sup> analizando el desarrollo del estudio de la obra cervantina así como la vida del escritor lo que era la consecuencia de la creación de «una prestigiada crítica literaria de base biografista», afirma acertadamente «La personalidad y la obra de Miguel de Cervantes hallaron en el marco cultural del XIX un territorio permeable que potenció sus interminables virtualidades significativas. La difusión de las técnicas de trabajo positivista-documental y la invención de un movimiento literario de alcance aún no liquidados — se refiero al Romanticismo — fueron las circunstancias que más favorecieron la difusión de la obra cervantina

<sup>1</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Cervantes en el siglo XVIII* en «Anales Cervantinos», t. XXI, 1983, pp. 154-163.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 161.

<sup>3</sup> Leonardo Romero Tobar, *El Cervantes del XIX* en «Anthropos», No 100, 1989, pp. 116-119.



en las áreas hispánicas y en todo el universo civilizado. [...] Pero también los escritores del XIX leyeron, y muy detenidamente, la obra cervantina. Tanto los españoles como los extranjeros. Y en estas lecturas encontramos las raíces de la concepción teórica y la modelización estructural de muchos relatos imprescindibles del siglo pasado»<sup>4</sup>.

La última oración del texto citado nos servirá de introducción en un ensayo de análisis de la imitación del *Quijote* por un escritor serbio de los novecientos, añadiendo así una modesta contribución a las investigaciones ya realizadas y las en curso, sobre la recepción y la influencia de *Don Quijote* en las literaturas extranjeras de las áreas filológicas y geográficas diferentes.

Diversos estudios fundados sobre la documentación seriamente analizada de F. Aguilar Piñal, L. Romero Tovar, J. Fernández, H. Weich, E. Stankov y otros investigadores preocupados por la recepción, influencia, asimilación e imitación del *Quijote* en países y épocas diferentes, han demostrado, hablando de un modo generalizador, su presencia constante, muy evidente o solamente latente, en muchas literaturas europeas, americanas y orientales<sup>5</sup>.

Jovan Sterija Popović (1806-1856), poeta, dramaturgo y novelista es uno de los escritores de más relieve de su época. Según sus conceptos literarios pertenece a un período complejo y a veces lleno de contradicciones en la literatura serbia. Se trata de una época de síntesis de los movimientos literarios diferentes cuyas poéticas a veces eran completamente opuestas: los residuos del barroco (especialmente en prosa), elementos del neoclasicismo todavía vigente y el prerromanticismo - lo más moderno y estrechamente ligado con el renacimiento nacional político y cultural.

*Roman bez romana* de Sterija corresponde con un número elevado de imitaciones y continuaciones del *Quijote* escritas en España y en Francia en los siglos XVIII y XIX cuyos autores tienen posiciones ideológicas y estéticas diferentes, pero todos adoptan una actitud crítico-satírica y hasta cierto punto didáctica, como la herencia más importante de la novela de Cervantes. Lo ilustra O. Barrero Pérez en su estudio mencionado en la nota número 5) hablando de los escritores españoles donde dice: «[...] Arenzana arremete contra ciertos modelos edu-

<sup>4</sup> Op. cit., p. 116.

<sup>5</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Cervantes en el siglo XVIII*, op. cit. Rita Gnutzmann, «Don Quixote en England» de Henry Fielding con relación al «Don Quijote» de Cervantes, en «Anales Cervantinos», No XXII, 1984, pp. 77-101. Sally C. Hoople, *The Spanish, English and American Quixotes*, en «Anales Cervantinos», No XXII, 1984, pp. 119-142. Evtim Stankov, *La obra de Cervantes en Bulgaria*, en «Anales Cervantinos», No XXII, 1984, pp. 213-218. Jaime Fernández, *Cervantes en Japón*, en «Anales Cervantinos», No XXIII, 1985, pp. 201-211. Oscar Barrero Pérez, *Los imitadores y continuadores del «Quijote» en la novela española del siglo XVIII*, en «Anales Cervantinos», No XXIX, 1986, pp. 103-121. Leonardo Romero Tobar, *El Cervantes del XIX*, en «Anthropos», No 98-99, 1989, pp. 116-119. Horst Weich, *Narración polifónica: el «Quijote» y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)*, en «Anthropos», No 98-99, 1988, pp. 107-112.

cativos; Delgado, contra el afrancesamiento de las costumbres; Centeno, contra la filosofía escolástica...»<sup>6</sup>. El escritor serbio arremete contra las novelas sentimentales de su época.

Autor de una novela corta titulada *Roman bez romana* escrita en 1832 y publicada en 1838, Sterija ha creado su obra bajo la influencia de varios escritores clásicos así como de los modernos (Ovidio, Virgilio, Christof Martin, Wieland, Laurence Sterne et al.) Realizando una síntesis de varias influencias, Sterija, sin embargo, tomó a *Don Quijote* como modelo plurivalente; este modelo se formó después de una recepción creadora, pero inevitablemente limitada por las circunstancias objetivas sociales, culturales, psicológicas e ideológicas propias de su época. Haciendo una selección bien premeditada, Sterija tomó de Cervantes el marco general del tema, el protagonista, la idea fundamental, un número reducido de motivos y algunos elementos de su procedimiento literario.

Tenemos que indicar que Sterija no tenía la posibilidad de leer a *Don Quijote* en serbio porque hasta el final del siglo XIX la traducción del español al serbio no había sido todavía realizada<sup>7</sup>.

Según las investigaciones realizadas por el profesor Miron Flašar<sup>8</sup> Sterija, como la mayoría de los intelectuales serbios de su tiempo, tenía que leer la novela de Cervantes en su traducción al alemán; según él, se trata de la famosa traducción, muy leída en Serbia en el siglo XIX, hecha por Ludwig Tieck (probablemente la edición publicada en Leipzig en 1809).

El interés de Sterija para el *Quijote* en Serbia de aquel entonces no era un caso aislado. Al contrario. La mayoría de los intelectuales serbios — creadores de un verdadero renacimiento cultural nacido a raíz de la liberación nacional de la larga ocupación turca — consideraba a *Don Quijote* como una de las obras maestras de la literatura universal. Ellos lo leían traducido al alemán o al francés, pero en varias ocasiones demostraban la indispensabilidad de ofrecer al público lector menos instruido la traducción al serbio<sup>9</sup>.

Nuestro trabajo intenta mostrar de que modo son imitados los ele-

<sup>6</sup> O. Barrero Pérez, op. cit., p. 117.

<sup>7</sup> La primera traducción del *Quijote* hecha del español al serbio por Djordje Popović-Daničar, escritor, traductor y lexicógrafo, apareció en 1895 (los primeros tres tomos) y en 1896, el último. Nuestro trabajo titulado *Las traducciones de las obras de Cervantes a los idiomas yugoslavos*, ponencia presentada durante el IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrada en noviembre de 1991 en Alcalá de Henares - está en prensa.

<sup>8</sup> Miron Flašar, *O Sterijinim romanima*. Matica srpska, Novi Sad, 1981. M. Flašar es también el autor de un estudio *El novelista Jovan Sterija Popović o De la fábula de la novela «Roman bez romana»* (en serbio) en la edición crítica preparada por él: *Roman bez romana*, Nolit, Beograd, 1982.

<sup>9</sup> Véase nuestro trabajo: *Opozicija prema dominantnom književnom žanru (Opposition au genre littéraire dominant)*, en «Anali», knj. XIX, Filološki fakultet, Beograd, 1992, pp. 397-403; en serbio, resumen en francés.

mentos cervantinos por Sterija en su novela. Pero, en primer lugar, será necesario explicar el título de la novela de Sterija. La palabra serbia roman (del francés *le roman*) significa novela en el sentido moderno de este término y es el homónimo del nombre masculino Roman. Se trata, pues, de un juego de palabras, que refleja la actitud crítica del autor frente a la mayoría de las novelas de su tiempo. El significado de este título, ambiguo en el mismo serbio, tiene dos acepciones posibles:

- a) ROMAN [joven caballero andante] SIN NOVELA, o
- b) NOVELA SIN NOVELA.

Persuadido que el tema básico del *Quijote* es la parodia del género literario dominante, es decir, de las novelas de caballerías, Sterija decide utilizarlo para ridiculizar todo el género sentimental y didáctico - moralizador al mismo tiempo (siendo la novela la forma en prosa dominante) representado por el escritor Milovan Vidaković (1780-1841), autor predilecto del amplio público lector y creador de numerosas novelas pseudohistóricas y sentimentales, siempre ornadas con elementos didácticos. Su libro *Roman bez romana* considerado por el profesor Jovan Deretić como un *Don Quijote* serbio<sup>10</sup> representa una variante muy simplificada del tema cervantino. Del mismo modo, reduciendo el protagonista de Cervantes a un esqueleto rudimentario de un «caballero andante», hace de su Roman un personaje extravagante, cuyo comportamiento está regido por una serie de circunstancias fortuitas y cuya ansia de gloria caballeresca resulta un acto gratuito.

Roman es fruto de un matrimonio de corta duración de una hermosa campesina y un señorito que por casualidad llegó a su aldea para desaparecer poco tiempo después de haberse casado. Inteligente, gracioso, bueno, Roman, según la opinión de su madre y del cura, su maestro y protector, parecía vigilado por alguna buena hechicera y predestinado para una vida excepcional. La enseñanza del cura consistía casi exclusivamente en la lectura de las novelas (alusión al *Quijote* es evidente). Roman, leyendo las novelas sentimentales (Sterija menciona algunos títulos de las novelas que quería ridiculizar) desde muy joven siente la irresistible atracción de las armas y decide salir en busca de aventuras: «novi Don Kišot» (un nuevo Don Quijote) dice Sterija<sup>11</sup>. Ironizando la vocación caballeresca de su héroe, Sterija dice: «Esto es el ideal el cual Roman quería lograr y no sé si lo había escogido de un modo mejor que Don Quijote y el Nuevo Amadís»<sup>12</sup>. Su caballo se llama Rocinante. Cabalgando por Egipto y otros parajes exóticos, Roman se embarcó en muchas aventuras disparatadas. Una muchacha

<sup>10</sup> Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Nolit, Beograd, 1984, p. 200.

<sup>11</sup> *Roman bez romana*, op. cit., p. 34.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 28.

extremadamente fea y de avanzada edad le salva de la cárcel y quiere casarse con él; él huye y la desgraciada doncella («nuestra Dulcinea» dice Sterija) pronuncia un discurso patético, decide suicidarse, pero, finalmente se casa con un sofista. La novela termina cuando Roman encuentra a un hombre muy feo, tonto y miedoso y lo toma para servirle de escudero.

Terminando su novela, Sterija promete la continuación que nunca escribió.

La idea fundamental de la obra es, sin duda, cervantina y proviene del Prólogo de Cervantes para su *Quijote* donde el autor dice que «todo él [*Quijote*] es una invectiva contra los libros de caballerías»<sup>13</sup> y que esta «escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías». Esta idea que representa el cimiento de la obra de Sterija, consiste en el parodiar al género literario dominante en su época. Para Cervantes lo eran novelas de caballerías, para Sterija, novelas sentimentales — lacrimosas e ingenuas — admiradas y leídas con una verdadera veneración por el público lector serbio, en su mayoría femenino, de la primera mitad del siglo XIX. Imitando como numerosos escritores europeos del final del siglo XVIII y de las primeras décadas del XIX, lo que creía ser la esencia del *Quijote*, Sterija parodiaba, utilizando el procedimiento extremadamente caricaturesco, las vicisitudes de las novelas sentimentales, añadiendo elementos didáctico-moralizadores propios a su manera de observar y juzgar todos los aspectos de la vida social y literaria de su entorno.

La novela *Roman bez romana* tenía que ser — el propósito del autor serbio resulta claro — lo que era, según su opinión, la novela de Cervantes a principios del siglo XVII — una parodia del género literario dominante de su época, la que terminó para siempre con las novelas de caballerías en la literatura española después de haber ridiculizado sus imperfecciones literarias, sus desviaciones y defectos morales, engaños y una visión de un mundo completamente inventado y falso, pero para muchos muy atractiva.

Licenciado en Derecho, pedagogo, autor de la primera ley de educación promulgada en la Serbia liberada y al mismo tiempo uno de los creadores del drama serbio, poeta, novelista y crítico literario, Sterija tenía una visión clasicista del papel de la literatura en una sociedad bien organizada y fiaba en la posibilidad de corregir malas costumbres de sus coetáneos mostrándoles los aspectos ridículos y moralmente dañosos de las novelas sentimentales.

Los pocos motivos quijotescos están escogidos deliberadamente entre los más conocidos por el público lector.

El motivo de la mistificación literaria (el autor se sirve de algún

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. t. I, p. 57. Edición de Luis Andrés Murillo. Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

manuscrito antiguo, como dijo haberlo hecho Cervantes con la *Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*, refundiéndole para los lectores contemporáneos) aparece al principio de la novela. Sterija dice que, por motivo del deterioro de unas páginas del manuscrito - causada por un ratón, le resultaba imposible contar a sus lectores lo que ocurrió entre la hermosa campesina y el señorito seductor en un bosquecillo; tampoco se podía leer por qué y cuando el señorito ya casado salió de la aldea dejando a su esposa e hijo recién nacido.

El motivo de lo sobrenatural (los encantadores inventados por don Quijote para explicar todos los sucesos desfavorables: la desaparición de su librería, transformación de los gigantes en molinos de viento, aventura del barco encantado, la transformación de Dulcinea en una campesina etc.) aparece en la novela de Sterija bajo un aspecto extremadamente irónico. Se trata de la escena cuando aparece una hechicera torpe y en un discurso patético y ridículo predice a Roman un futuro glorioso y muchas victorias militares.

Despertando, Roman se encontró rodeado por una multitud de monos, que, jugando, le habían atacado con unas bolitas. Sterija entonces parafrasea la conocida batalla de don Quijote con los molinos de viento. Roman, imaginándose enfrentado a un tropel de enemigos feroces (aquí Sterija ridiculiza las hazañas de los héroes nacionales en las novelas pseudohistóricas de su tiempo), cabalgando en su Rocinante hizo un discurso patético (alusión directa al discurso de don Quijote pronunciado enfrente de los molinos de viento - gigantes para él) y los atacó valerosamente con su espada. Aquella situación (no es la única en la novela) no tiene un desenlace más o menos lógico.

Hemos visto que el caballo de Roman se llama Rocinante; pero es interesante que el asno de Sancho Panza aparece en un fragmento donde el autor menciona asnos famosos (o más exactamente sus sombras), criticando el ilusionismo e idealismo filosófico y atacando el sistema escolástico del filósofo francés Buridan. Los asnos que se encuentran en los Campos Elíseos durante la vida tenían los amos siguientes: Mahoma, don Quijote, el profeta Valam y el filósofo Buridan. Resumiendo sus pasadas vidas, ellos emprenden una discusión filosófica. Todos, salvo el asno de Sancho, se sienten defraudados. A través de esta conversación, Sterija critica las pretensiones de los hombres para vivir alejados de la naturaleza; únicamente el asno de Sancho se había conformado con su estado natural, aceptando la realidad del mundo y aprovechando los modestos gozos que le eran accesibles. La moraleja de Sterija, destinada a Roman que escuchaba la discusión durmiendo y a sus contemporáneos sería: el hombre tiene que vivir aceptando su destino natural.

En este episodio Sterija dice que los serbios tienen que avergonzarse por que *Don Quijote* todavía no está traducido, así como no lo

son otras obras de autores famosos de diferentes países (Lesage, Stern, Wieland).

Sterija también tomó como modelo el procedimiento literario utilizado por Cervantes en *Don Quijote*; lo hizo, naturalmente, de un modo superficial, ignorando lo verdaderamente importante del estilo cervantino. Imitando lo que creía ser la esencia del *Quijote* Sterija parodiaba, utilizando el procedimiento extremadamente caricaturesco, las vicisitudes de las novelas sentimentales, añadiendo elementos didáctico-moralizadores, propios a su manera de observar y juzgar todos los aspectos de la vida social y literaria de su época.

En lo que concierne a la forma de la obra, se trata de una verdadera novela sin novela, o utilizando el término moderno, de una anti-novela. El núcleo narrativo no existe. El autor había eliminado casi completamente la elaboración de una fábula coherente. La mayor parte del libro representan numerosas digresiones casi siempre en forma de diálogo: conversaciones imaginarias con los lectores donde predomina una muy severa crítica de las costumbres de la época (la frivolidad de las mujeres, el ansia para conseguir riquezas, la superficialidad de los hombres, la hipocresía reinante en la mayoría de los matrimonios contraídos por puro interés, la popularidad de libros de poco valor literario, el entusiasmo para sistemas filosóficos erróneos). De su protagonista deliberadamente hizo una caricatura que representaba al hombre sin verdaderos propósitos en la vida, embaucado por la literatura (novelas) sin ningún valor estético y de poco valor ético.

Recapitulando nuestras investigaciones, podríamos decir que *Roman bez romana* del escritor serbio Jovan Sterija Popović es uno de los numerosos frutos europeos de una lectura creativa de *Don Quijote* de Cervantes, hecha, según O. Barrero Pérez, con «una suerte de libertad interpretativa»<sup>14</sup>, apropiada, primero, a las circunstancias socio-literarias del ambiente serbio cívico e intelectual de la primera mitad del siglo XIX y, segundo, a la sensibilidad artística y la visión global de la sociedad humana del autor.

<sup>14</sup> O. Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 117.

son otras obras de autores famosos de diferentes países. Estas novelas son como modelos de lo que se debe escribir en esta especie de literatura. El autor de esta obra se ha servido de estos modelos para escribir esta obra, y así se ve que en ella se contiene todo lo que se debe saber de esta especie de literatura.

En lo que concierne a la forma de la obra, esta es una novela de aventuras, y así se ve que en ella se contiene todo lo que se debe saber de esta especie de literatura. El autor de esta obra se ha servido de esta forma para escribir esta obra, y así se ve que en ella se contiene todo lo que se debe saber de esta especie de literatura.

Respecto a las novelas, estas son de diferentes especies, y así se ve que en ellas se contiene todo lo que se debe saber de esta especie de literatura. El autor de esta obra se ha servido de estas especies para escribir esta obra, y así se ve que en ella se contiene todo lo que se debe saber de esta especie de literatura.

En este episodio Sterija dice que los serbios tienen que aceptar su destino natural, así como Don Quijote todavía no está traducido.

O. Barreto Pérez, op. cit., p. 111.

# VIII

## CERVANTISMO Y QUERATISMO EN AZORA A LA LUZ DE LA VÖLKERPSYCHOLOGIE

### Cervantismo

El primer estudio sobre la *Völkerpsychologie* alemana y su impacto en la generación del 98 se asoció allá por 1978 en *Cuadernos Hispánicos*. A este artículo más seguido citó de carácter más o menos monográfico. En él se trató de exponer no sólo los postulados y conceptos de esta «crítica novísima», en términos de Menéndez Pelayo, sino también la clara influencia en los escritos de una generación de españoles a través de encontrar el alma de España y así poder llevar a cabo lo que en términos terapéuticos calificaban de «regeneración» nacional. Toda esta investigación me ha llevado a la convicción de que es imposible una comprensión global de los del 98 y coetáneos sin un capítulo básico sobre la «psicología de los pueblos» («ethnopsicología», «psicología colectiva», «psicología comparada o social»). Solo bajo la perspectiva ideológica de dicho movimiento socio-psicológico, fundado en Europa por los discípulos de la lingüística alemana (Johann Sebastian Wundt) en la mitad del siglo XIX, cobra razón de ser toda esa literatura regeneracionista en torno a la identidad colectiva del alma de España.

Escritores de inteligencia de vanguardia (Menéndez Pelayo, Unamuno, Altamira, Rodríguez Carracido, Macías Pizarro, Isern, Menéndez Pidal, por citar algunos de una lista mucho más extensa) pronto detectaron la penetración de la *Völkerpsychologie* a través de los Pirineos, ya directamente ya en estudios y traducciones francesas y la revista *Romania*.

«La *Völkerpsychologie* y la crisis de España de la generación del 98», *Cuadernos Hispánicos*, 131 (1978): 23-36.

He aquí algunos títulos: «La *Völkerpsychologie* y Cervantes», *Hispania* (1984): 131-140; «La *Völkerpsychologie* y el problema de la Crisis en España», *Journal de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (1986): 311-344; «Influencia e identidad colectiva en la generación del 98», *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1985): 57; «Vision del paisaje en la generación del 98», *Revista de Estudios Hispánicos* (1990): 486-493.

Permitámonos entrecomillar algunas palabras y expresiones que se han introducido o han aparecido en la *Völkerpsychologie* y a las que se alude en este artículo.

ANIANO PEÑA

CERVANTISMO Y QUIJOTISMO EN AZORÍN  
A LA LUZ DE LA VÖLKERPSYCHOLOGIE

Mi primer estudio extenso sobre la *Völkerpsychologie* alemana y su impacto en la generación del 98 apareció allá por 1978 en *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>1</sup>. A este artículo han seguido otros de carácter más o menos monográfico<sup>2</sup>. En ellos he tratado de exponer no sólo los postulados y conceptos de esta «ciencia novísima», en términos de Menéndez Pelayo, sino también su clara influencia en los escritos de una generación de españoles afanosos por encontrar el alma de España y así poder llevar a cabo lo que en términos terapéuticos calificaban de «regeneración» nacional. Toda esta investigación me ha llevado a la convicción de que es imposible una comprensión global de los del 98 y coetáneos sin un capítulo básico sobre la «psicología de los pueblos» («etnopsicología», «psicología colectiva», «psicología comparada o social»). Sólo bajo la perspectiva ideológica de dicho movimiento socio-psicológico, fomentado en Europa por los dióscuros de la lingüística alemana (Lazarus, Steinthal, Waitz) en la mitad del siglo XIX, cobra razón de ser toda esa literatura regeneracionista en torno a la identidad colectiva del alma de España.

Escritores de inteligencia de vanguardia (Menéndez Pelayo, Unamuno, Altamira, Rodríguez Carracido, Macías Picavea, Isern, Menéndez Pidal, por citar algunos de una lista mucho más extensa) pronto detectaron la penetración de la *Völkerpsychologie* a través de los Pirineos, ya directamente ya en estudios y traducciones francesas y la revista *Romania*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «La *Völkerpsychologie* y la visión de España de la generación del 98». *Cuadernos Hispanoamericanos* 331 (1978): 82-101.

<sup>2</sup> He aquí algunos títulos: «La *Völkerpsychologie* y Campos de Castilla». *Hispanic Literatures* (1984): 131-140; «La *Völkerpsychologie* y el problema de la Ciencia en España». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 62 (1986): 333-344; «Literatura e identidad colectiva en la generación del 98». *The Forum* (Spring, 1991), Year 13, No. 1: 5-7; «Visión del paisaje en la generación del 98». *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells* (ALDEEU, 1990): 486-493.

<sup>3</sup> Permitaseme entresacar algunos títulos significativos que hacen alusión explícita o implícita a la *Völkerpsychologie* y a sus abanderados: Menéndez Pelayo, *Historia de las*

Este movimiento socio-psicologista pretendía proporcionar un soporte científico, que Ortega y otros calificarían de «pseudocientífico» más tarde, a la sociología descriptiva de los pueblos, al tema tan en boga, en la segunda mitad del siglo pasado, del carácter y espíritu nacional. Esta *neue Wissenschaft* representaba, pues, la aplicación de los métodos científicos de la psicología naturalista, al «pueblo» como colectividad social. Su propósito era bien definido: encontrar en las condiciones naturales (medio, geografía, paisaje, clima, raza) una base científica de los productos y manifestaciones histórico-culturales de los pueblos. Para esta ciencia, el medio naturalista, ya biológico ya geográfico, iba a proporcionar claves interpretativas de la personalidad nacional, ya que tanto empresas históricas como productos culturales (lengua, literatura, arte, ciencia, religión, mitología, folklore, costumbres, modos de vida, etc.) responden a actividades psicológicas y procesos mentales de esa comunidad social llamada «pueblo», cuyo espíritu (*Volksgeist*) los marca indeleblemente con el cuño de su propia individualidad. De ahí el «eterno español» de Menéndez Pidal y el *dauerfranzose* de Américo Castro, marcados por su geografía.

Partiendo de estos postulados, no es de extrañar la gran atención que nuestros regeneracionistas prestaron a todos los aspectos naturalistas — biológicos y geográficos — para llegar a esa identidad y descubrimiento del alma nacional y así encontrar una explicación científica a todas las lacras y productos culturales patrios.

Desde Joaquín Costa, aquel «archi-español contradictorio», según Unamuno, «uno de los espíritus menos europeos que hemos tenido, sacando lo de europeizarnos y poniéndose a cidear mientras que proclamaba que había que cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid y... conquistar Africa» (16), hasta Ganivet, Maeztu y otros regeneracionistas, sin pasar por alto — ¡claro está! — al propio don Miguel, otro contradictorio con su «¡Muera Don Quijote!», todos unánimemente han vuelto la mirada en su España agónica del desastre, a dos héroes de nuestro pasado, uno histórico-legendario, otro literario-novelesco, ambos representativos del alma española y encarnaciones de una filosofía y religión nacional. Nos estamos refiriendo obviamente al Cid Campeador y a Don Quijote de la Mancha. Pero estamos ante un tema de una vastedad inmensa, y debido a la reducción de tiempo y espacio, debemos replegar alas y dedicar los minutos que nos quedan a nuestro exquisito cervantista alicantino que tan hermosas páginas evocativas

*ideas estéticas en España (1882-1889) y Estudios y discursos de crítica histórico-literaria; Unamuno, La lengua vasca y En torno al casticismo; Altamira, Psicología del pueblo español; Rodríguez Carracido, Estudios histórico-críticos de la Ciencia española; Macías Picavea, El problema nacional. Hechos y remedios; Menéndez Pidal, Romancero hispánico; Marqués de Dosfuertes, El alma nacional; D. Gustavo La Iglesia y García (Dr. Glay), Obstáculos que se oponen al desarrollo de las iniciativas individuales y sociales; José Bergua, Psicología del pueblo español; Abad de Santillán, Psicología del pueblo español; Salaverría, Vieja España; Juan Cueto, La vida y la raza a través del Quijote.*

dedicó al «clásico» Cervantes y a su obra perennemente «moderna». Si en el trayecto la suerte nos depara algún otro cervantista, honraremos sus ideas ya por asociación conceptual, ya por enriquecimiento de perspectiva.

Cuando allá por 1905 vemos a Azorín con su maleta y unas cuartillas camino de los pueblos de la Mancha para hacer *La ruta del Quijote*, nos recuerda a Menéndez Pidal recorriendo las estepas castellanas, serrijones y colinas por las riberas del río Ubierna, para mejor captar y penetrar en el alma del héroe de la reconquista y concebir así *La España del Cid*.

Conocidas son las circunstancias del génesis de esta colección de estampas manchegas. Fue don José Ortega y Munilla, padre de Ortega y Gasset y director de *El Imparcial*, quien encontró una tarea adecuada para aquel periodista literario José Martínez Ruiz, «original y pulcro escritor»: hacer un reportaje en relación con el centenario en curso, el de la publicación del *Quijote*. La idea, posiblemente sugerida por el propio Azorín, era ir a la Mancha y seguir las huellas de Cervantes y de su criatura. En su libro *Azorín*, José María Valverde (265-266) alude al librito *Madrid* donde nuestro alicantino relata el encargo y la precaución final: «... Don José Ortega Munilla abre un cajón, saca un revólver chiquito y lo pone en mis manos. No sé lo que decirle. — No lo extrañe usted — me dice el maestro —. No sabemos lo que puede pasar» (OC, VI, 193-194). Y en un carricoche tirado por una mula, emprende Azorín el viaje hacia la Mancha, que duraría del 4 al 25 de marzo. Julio Burell anuncia así en el periódico la serie de artículos que anticipan: «El notable escritor Azorín colabora desde hoy en las columnas de *El Imparcial*. Hoy sale de Madrid para escribir el itinerario de Don Quijote en una serie de artículos que seguramente aumentarán la nombradía del original humorista». Estas crónicas formarían *La ruta de Don Quijote* (1905).

El capítulo III de este sugestivo libro tiene un encabezamiento significativo, «Psicología de Argamasilla», una prueba inequívoca del impacto de la *Völkerpsychologie* de que venimos hablando. Se trata de una evocación de esa villa manchega allá por el siglo XVI cuando Alonso Quijano el Bueno, de busto amojamado, sentado en una oscura mesa de nogal, nervioso y afanoso, clava su mirada ávida y llameante de los amarillentos folios caballerescos a la vieja y mohosa espada colgada en la pared. Y se pregunta nuestro andariego cervantista: «¿Qué hay en el ambiente de este pueblo que haya hecho posible el nacimiento y desarrollo... de esta extraordinaria, amada y dolorosa figura?... ¿De qué suerte Argamasilla de Alba, y no otra cualquiera villa manchega, ha podido ser la cuna del más ilustre, del más grande de los caballeros andantes?» (30). Y aquí viene su aportación naturalista: Argamasilla es un pueblo psicológicamente «andante» — como lo será su hijo más ilustre — porque la historia nos revela que su población original fue el resultado de pueblos andantes, es decir, huyentes

de epidemias y plagas de langosta que sobrevinieron a la comarca entre 1555 y 1575. De ahí que el pánico, la inquietud nerviosa, la exasperación, las angustias de las madres se hayan comunicado a la nueva generación de nuestro Alonso Quijano. Más aún, la topografía ha agravado este ambiente de morbosidad y de hiperestesia sensitiva. Cerca de esta villa los remansos del Guadiana causan vapores insalubres que afectan al pueblo por el aire. Consecuentemente «Argamasilla», escribe, «es un pueblo enfermizo, fundado por una generación presa de hiperestesia nerviosa» (34). Y concluye *Azorín* fantaseando con esta pregunta propia de la psicología de los pueblos: «¿No es natural que todas estas causas y concausas de locura, de exasperación, que flotan en el ambiente hayan convergido en un momento supremo de la historia y hayan creado la figura de este sin par hidalgo... que vemos leyendo y lanzando súbitas y relampagueantes miradas hacia la vieja espada llena de herrumbre?» (35). Y la respuesta, que ya se anticipaba, nos la da páginas más adelante cuando tras horas y horas de caminata por esos campos de llanura inmutable, de cielo infinito y transparente, de una lejanía inaccesible, concuye: «Y ahora es cuando comprendemos cómo Alonso Quijano había de nacer en estas tierras, y cómo su espíritu, sin trabas, libre, había de volar frenético por las regiones del ensueño y de la quimera» (77). «Paisaje y paisanaje» unamunianos entrelazados una vez más en mútua dependencia. Don Miguel tiene una conclusión paralela en su *Vida de Don Quijote y Sancho*: «La pobreza del suelo hizo a sus moradores andariegos» (21), «andantes» hubiera dicho *Azorín*.

Si del lugar de nacimiento del hijastro Don Quijote pasamos al del padrastro Cervantes, *Azorín* tiene una serie de disquisiciones sobre el tema en *Con Cervantes*, un maravilloso tomito antológico de sus mejores glosas en torno a la figura y sombra del inmortal autor del *Quijote*. Uno de ellas lleva por título: «Cervantes nació en Esquivias». El autor, hospedado en un hotel de París, recibe la inesperada visita de un tal Miguel de Cortinas, oriundo de Esquivias, que se describe a sí propio como «caballero andante» (83). Viene con el intento de probar que Cervantes no nació en Alcalá de Henares, sino en su mismo pueblo manchego. Para ello trae un cuadrito con una fotografía encuadrada en dorado marco tras cristal límpido con esta inscripción:

«Año de MDXLVII. En este aposento ha parido un niño Leonor de Cortinas, su mujer de Rodrigo de Cervantes, el Sordo. Octubre 3. *Nisi sapiens, liber est nemo*<sup>4</sup>. Cicerón. El licenciado Felipe de Cortinas».

Y explica este caballero, que desciende en línea recta de la madre de Cervantes y que en una pared de su casa solariega está gravada, a punta de navaja, dicha inscripción. De lo cual ha concluido Don Tomás

<sup>4</sup> «Nadie es libre sino el sabio» (84).

Tamayo que Cervantes nació en Esquivias. De ahí el amor férvido y constante de Don Miguel a dicho pueblo, y la loa que hace de su nobleza y de sus vinos. En cuanto a ese aforismo ciceroniano grabado por un humanista lugareño, añade Miguel de Cortinas con un determinismo propio de la psicología de los pueblos: «Esa inscripción ha gravitado sobre toda la vida de Cervantes. El niño que acababa de nacer nació con ese signo» (85). *Sapiens* quiere decir «sabio», pero en un sentido moral, no científico. «Sabio es el hombre práctico en la vida. Sabio es el hombre desasido de las cosas que atraían a los demás. En el seno del Estado más liberal, ¿cómo podrá sentirse libre el que sea esclavo de sus pasiones? Y si Cervantes es grande, lo es porque de su obra se exhala ese efluvio de bondad que constituye el verdadero y eterno liberalismo» (85).

«¿Cómo explicar el bautismo de Miguel en Alcalá?», es la pregunta lógica.

— «La cosa es obvia — nos dice sonriendo Miguel de Cortinas —. La familia de Cervantes pasaba una temporada en Esquivias. En Esquivias cogió el parto a Leonor. Luego, vueltos los padres de Cervantes a Alcalá, el niño fue en Alcalá bautizado» (86).

Pero la cosa no es tan obvia para nuestro cervantista ya que en otro apartado, «La familia de Cervantes», vuelve sobre el mismo asunto, la patria chica de nuestro escritor. Nada menos que siete ciudades se han disputado el honor de ser cuna de Cervantes, pero Alcalá no figura en la lista. Esas ciudades son: Madrid, Toledo, Sevilla, Esquivias, Consuegra, Lucena (Córdoba) y Alázar de San Juan. Tanto la partida de bautismo de Alcalá como la de Alcázar de San Juan están falsificadas. Y hace cargo de tamaña falsificación a un personaje muy influyente, don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, cardenal, y amigo y protector de Cervantes. Y da la prueba: «Sandoval y Rojas, celoso de que Cervantes fuera andaluz, ha querido que sea castellano, y castellano de su propia archidiócesis» (110). Y de nuevo se deja llevar por la perspectiva naturalista de la psicología de los pueblos: todo el tono de la obra cervantina es netamente andaluz. «Y, dentro de Andalucía, cordobés castizo... Lo esencial en Cervantes es hondamente cordobés. ¿Y cuál es el genio de Córdoba y en su consecuencia el genio de Cervantes? En dos palabras lo condensaré», añade: «elegancia desafeitada, es decir, sin afeites, sin aprestos. Y como fondo, estoicismo, sereno y humano estoicismo» (111). Y compara la elegancia estilística de las páginas cervantinas a la elegancia desplegada sobre la arena por otro andaluz, Rafael Molina, el *Lagartijo*.

Ortega, allá por 1921, se siente igualmente influido, indirectamente al menos, por lo que él cataloga «pseudo-filosofía» del momento y que venía combatiendo desde su llegada de Marburgo, la «psicología de los pueblos». Y en «Una introducción a Don Juan» habla de la «razón topográfica», de la afinidad de nuestro mal afamado compa-

tríota y su dintorno de Sevilla, ya que en cada localidad late un posible destino humano que pugna por realizarse y actúa como un imperativo telúrico sobre la raza que lo habita<sup>5</sup>.

La pobreza del suelo y de sus habitantes es otro elemento muy traído y llevado por los portavoces de la «psicología de los pueblos» y responsable de lacras patrias como el parasitismo, trashumancia, picarismo, hampa. Salillas, particularmente, es un extremista del medio y de la doctrina psico-fisiológica en sus trabajos de sociología y antropología penal. Su libro *Hampa* (1898) es un estudio de sociología nacional, y el título en sí es «la revelación de nuestro modo de ser constitutivo», nos dice él mismo en la Introducción (xiii). En la pobreza del suelo hispano encuentra la explicación de nuestro picarismo y del espíritu andariego y trashumante de la casta castellana. Y explica: «de la anastomosis del concepto fundamental de la hampa (*sic*) con su concepto biológico fundamental, nace la teoría sociológica, psicológica y antropológica desenvuelta en este libro» (xii). Otro título de esta obra pudiera haber sido «Psicología del nomadismo». Y frecuentemente habla de «psicología picaresca, gitanesca y ladronesca». Unamuno resume así sus comentarios a esta obra psicologista en su ensayo clásico *En torno al casticismo*: «Salillas, en su *Hampa*, traza la etiología del picarismo arrancando de la pobreza de nuestro suelo, que, dando mezquina base de sustento, obliga a la vagabundez» (I, 776).

Por la vastedad del tema del paisaje como ingrediente esencial del carácter de una colectividad, tema tan básico dentro de la «psicología de los pueblos», y tan aireado por la Generación del 98, bástenos decir que desde que Unamuno, en su clásico ensayo, nos dio aquella triste y desolada visión de la «ancha Castilla», la Castilla que hizo a la nación española, «cuyo paisaje no despierta ... sentimientos voluptuosos de alegría de vivir..., paisaje monoteístico... en que se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma» (54), todos estos «descubridores del paisaje» han parado su vista ante ese «triste país» barojiano. De las «llanuras bélicas y páramos de asceta...», por donde cruza errante la sombra de Caín» del Machado de *Campos de Castilla* (139), a esa «España yerma, seca, con los ríos corriendo hondos y estériles, con los montes zahareños, con los campos llecós», que visiona Azorín al tratar, en *Clásicos y Modernos*, de nuestra pobreza y decadencia patrias (29). Determinismo, fatalismo, en esa unión de paisaje y paisaje bajo un principio de causalidad.

Todos los biógrafos de Cervantes señalan a la pobreza como su viandante compañera inseparable, que le hizo ser andariego, trashu-

<sup>5</sup> A esta razón topográfica orteguiana parece referirse Martín Santos, en su novela clásica, ante la gran ciudad de Madrid: «... un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre...; un hombre encuentra en la ciudad no sólo su determinación como persona y razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser» (16).

mante, andante como su hijastro por todos los derroteros de España, Francia, Africa e Italia. De 1573 a 1575 vivió en esta misma ciudad de Nápoles con su hermano Rodrigo, quizá movido por la necesidad. Recordemos una vez más aquellos versos del *Viaje del Parnaso*: «Y díjeme a mí mismo: "No me engaño;/ esta ciudad es Nápoles la ilustre,/ que yo pisé sus rúas más de un año;/ de Italia gloria y aun del mundo lustre,/ pues de cuantas ciudades él encierra,/ ninguna puede haber que así le ilustre./ Apacible en la paz, dura en la guerra,/ madre de la abundancia y la nobleza,/ de eliseos campos y agradable sierra"» (101-102). De regreso a España del cautiverio, nuestro glorioso manco ansió constantemente regresar a Nápoles. La pobreza se lo impidió sin duda; pero acá se vino en un sueño poético a esta ciudad de sus ansias de grandeza, donde se guardaba su más tierno secreto: «Llamóme padre y yo llaméle hijo;/ quedó con esto la verdad en punto,/ que aquí puede llamarse punto fijo» (102). A sus 67 años, encanecido, sostiene este diálogo con Promontorio, joven soldado, misterioso personaje (hijo, amigo) «que tiernamente me abrazaba» (102). «En mis horas tan frescas y tempranas/ esta tierra habité hijo — le dije —/ con fuerzas más brías y lozanas» (102).

Innumerables son las alusiones de Cervantes a la pobreza, «fermento de todos los males en el individuo y en la colectividad», en expresión de Garciasol (220). Pero el hidalgo engaña su hambre mediante la fórmula cervantina del humor. Sin dramatizar, sin que llegue la sangre al río, discurre don Quijote: «Y en haber dicho (del estudiante) que padece pobreza me parece que no había que decir más de su mala ventura; porque quien es pobre no tiene cosa buena» (I, 457). De ahí la exclamación de Benengeli ante la aflicción del andante caballero al contemplar la celosía de su media: «¡Oh, pobreza, pobreza! ¡No sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte

Dádiva santa desagradecida!» (II, 353)

Y prosigue el sabio arábigo: «¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos! ¡Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudor del sombrero, la hilaza del herruelo y la hambre de su estómago!» (II, 353-354). De ahí la reacción de Sancho: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al de tener se atenía... El rey es mi gallo: a Camacho me atengo» (II, 180).

Si de la pobreza pasamos a su cautiverio, Azorín evoca el ciprés que domina la blancura de Argel y se pregunta en «Su mejor amigo»: «¿Ha visto, ha conocido las amarguras de Cervantes?... Luchaba por conseguir su libertad y la de sus compañeros. Y cada heroica tentativa



iba seguida de un heroico fracaso. Y cada heroica tentativa, en don Quijote, va seguida de un heroico fracaso. Y al fin, viene en Cervantes y en don Quijote la desilusión suprema» (78). Y concluye con ese determinismo propio de la *Völkerpsychologie*: «Si Cervantes no hubiera estado cautivo en Argel, no hubiera escrito el *Quijote*, o el *Quijote* sería de otra manera» (78). Y cerremos, con estas palabras algo fatalistas, estos deshilvanados apuntes sobre el cervantismo psicologista de Azorín.

Bástenos recordar, como conclusión, que la «psicología de los pueblos» pierde vigor algo entrado el siglo XX al establecerse un concepto de sociología, basado ahora en otros postulados que los naturalistas de esa «pseudo-ciencia» que ataca Ortega. Este pensador, en su campaña contra la generación anterior y la barbarie nacional, establecerá un nuevo concepto de «europeización» (Europa no será ya «espíritu europeo», sino «Ciencia»), propagará un nuevo sentido de *Cultura*, opuesto al popularismo de Costa y de otros partidarios de la etnopsicología, y se declarará abiertamente «enemigo de esas presuntas psicologías de los pueblos» (I, 165). «El *Volksgeist*», insiste, «el espíritu popular no existe más que en los libros de una filosofía superada, supuesto que fuera alguna vez bien entendido» (I, 169). Por otra parte, la nueva historiografía (Dilthey, Ortega, Américo Castro), con su concepción futurista, dinámica y vitalista del agente histórico, pasará por alto la naturaleza y el pasado, elementos conformadores de nacionalidades, según la «psicología de los pueblos». El mito pidaliano del «eterno español», la estratificación de su genérica caracterización (la intrahistoria unamuniana), el relativismo de su psicología, nos llevarían, en términos de don Américo, a una congelación de la vida española, a una fatalización de su historia.

#### OBRAS CITADAS

- Azorín (J. Martínez Ruiz). *Clásicos y modernos*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1919.  
—, *Con Cervantes*. Madrid: Austral, 1981.  
—, *La ruta del Quijote*. Buenos Aires: Losada, 1964.  
Ramón de Garciasol. *Claves de España: Cervantes y el Quijote*. Madrid: Austral, 1969.  
Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra, 1984.  
Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de John J. Allen. Madrid: Cátedra, 1985.  
—, *El viaje del Parnaso. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1965.  
Luis Martín Santos. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1966.  
Ortega y Gasset. *Obras completas*. Vol. IV. Madrid: Revista de Occidente, 1967.  
Rafael Salillas. *Hampa*. Madrid: Librería de V. Suárez, 1898.  
Miguel de Unamuno. *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1968.  
José María Valverde. *Azorín*. Barcelona: Planeta, 1971.

SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS MORENO  
JOSÉ MANUEL HERRERO MASSARI

#### LA POLÉMICA DEL QUIJOTE COMO LIBRO DE LECTURA ESCOLAR EN ESPAÑA (1900-1920)

El 11 de marzo de 1920, a raíz de un decreto del Gobierno que imponía la lectura del *Quijote* en las escuelas, el diario *El Sol* publicaba el siguiente anuncio:

El *Quijote* en las escuelas como enseñanza obligatoria es una plausible iniciativa del ministro de Instrucción Pública, porque los niños hasta aprenderán HIGIENE DE LA BOCA al leer la sentencia de Cervantes *En mucho más se ha de estimar un diente que un diamante*. Y aquella otra *Boca sin muelas es como molino sin piedras*. En las escuelas norteamericanas se dan cursos especiales sobre la profilaxis de dientes, boca y garganta; y nuestro público puede formarse idea de lo que es y significa la CREMA DENTAL CIENTIFICA KOLYNOS, sabiendo que en aquel país, que va a la cabeza de la odontología, 32.000 dentistas usan y recetan en sus clínicas este moderno preparado, reconocido mundialmente como preventivo contra enfermedades<sup>1</sup>.

Este anuncio, que hoy nos parece tan divertido como precedente de las campañas actuales de higiene bucal, es un testimonio claro de la importancia y vitalidad que tuvo en la España de principios de siglo el debate sobre la lectura escolar del *Quijote*, tema central de esta comunicación. Queremos aquí presentar los primeros resultados de una investigación que no es sencilla ni carece de implicaciones varias, puesto que aborda un capítulo, y tal vez de los más jugosos, del proceso de renovación pedagógica que entonces se desarrollaba y que implicó directamente a intelectuales, editores y maestros.

En la segunda mitad del siglo XIX, el panorama de la enseñanza en España cambia de manera radical con la Ley Moyano<sup>2</sup> de 1857. Se

<sup>1</sup> *El Sol*, 11 de marzo de 1920, p. 2. Un anuncio similar se encuentra en el Suplemento que dedicó *El Sol* a Cervantes el 19 de marzo de 1920, p. 2.

<sup>2</sup> «Lors de sa publication, cette loi ne fut pas un acte révolutionnaire, mais simplement un effort d'organisation générale de l'enseignement. Son principal souci ne fut pas pédagogique, mais administratif. Plutôt que d'imposer des changements, il s'agit de regrouper les multiples décrets existants, d'unifier et d'assurer à l'enseignement une base juridique claire. C'est un travail qui cherche plus à mettre de l'ordre dans l'héritage du passé,

puede decir que a partir de este momento se empieza a abrir camino a las grandes reformas educativas que se ensayarán en el primer tercio del siglo XX, entre las que la escuela y los cambios que ésta necesita se convierten en centro de las discusiones y objeto principal de preocupación de pedagogos y legisladores<sup>3</sup>.

Uno de los principales argumentos de debate fue, por ejemplo, decidir cuáles debían ser las lecturas y los libros de texto utilizados en las escuelas. A este respecto, es con toda probabilidad significativo que, ya en 1873, la edición compendiada del *Quijote* de Fernando de Castro, una obra específicamente pensada para la inteligencia de los niños<sup>4</sup>, figurara como libro de texto para la escuela. Y éste no es un hecho aislado; antes bien, es un precedente de la intensa preocupación por dar a los niños lecturas apropiadas que se desató desde distintos ámbitos a principios de siglo. Baste recordar a este propósito que la Dirección General de Primera Enseñanza, fundada en 1911, creaba al año siguiente la «Biblioteca Circulante»<sup>5</sup>; y que por Real Decreto de 1920 se establecía en el edificio de la Biblioteca Nacional de Madrid la «Biblioteca de la Niñez»<sup>6</sup>. Pero, además, el asunto tuvo amplio eco en la prensa especializada y aun llegó a interesar a intelectuales de prestigio<sup>7</sup>.

qu'à orienter l'avenir. Mais, étant donné son étendue et, semble-t-il, sa qualité, cette loi devait rester jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> et même après, le texte fondamental pour l'organisation de l'enseignement primaire. C'est une sorte de loi de base...» (Yvonne Turin, *L'éducation et l'école en Espagne de 1874 a 1902. Libéralisme et tradition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 98).

<sup>3</sup> Cfr. Mariano Yela, «La educación y la pedagogía», en *Historia de España Menéndez Pidal*, XXXIX [La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)], vol II [Letras. Ciencia. Arte. Sociedad y Culturas], Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 288.

<sup>4</sup> *El Quijote de los niños y para el pueblo, abreviado por un entusiasta de su autor Miguel de Cervantes*, Madrid, 1856: una edición del *Quijote*, según dice el autor en el Prólogo, «no de cuerpo entero para los que estudian lo que leen o para los que leen por gusto y pasatiempo, sino en boceto para los que comienzan a deletrear y han de llegar a leer»; *El Quijote de los niños, abreviado por un entusiasta de su autor Miguel de Cervantes Saavedra y declarado de texto para las escuelas por el Consejo de Instrucción Pública*, Madrid, 1873 (5ª edición).

<sup>5</sup> *Gaceta de Madrid*, 22 de noviembre 1912: «...una Biblioteca escolar circulante que lleve periódicamente a las últimas aldeas colecciones de libros, renovadas según el criterio del maestro y las aficiones de los niños». Cfr. también Bernat Sureda García, Jordi Vallès Soler y Elies Alles Pons, *La producción de obras escolares en Baleares (1775-1975)*, Palma de Mallorca, 1992, pp. 61-64.

<sup>6</sup> *Gaceta de Madrid*, 3 de enero 1920, n. 3, p. 29. El decreto fue elogiado en «Notas a un decreto. Bibliotecas infantiles», *El Sol*, lunes 5 de enero de 1920 (sección «Pedagogía e Instrucción Pública»).

<sup>7</sup> Vid. por ejemplo: «Encuesta sobre libros de lectura especialmente de cuentos», *Revista de Educación*, I, núm. 9 (septiembre 1911), pp. 584-585; Marcelino Domingo, «Lo que leen los estudiantes», *Revista de Educación*, II, núm. 5 (mayo 1912), pp. 263-264; Amós Salvador, «Sobre la lectura», *Estudios Pedagógicos*, núm. 9 (10 de abril de 1913), pp. 1-7 y núm. 10 (17 de abril de 1913), pp. 1-4; Miguel de Unamuno, «Bibliotecas para analfabetos», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1916, p. 3; J. Herrero Vila, «Bibliotecas escolares», *Revista de Pedagogía*, núm. 6 (junio 1922), pp. 212-215; «Sobre las lecturas de los niños»,

Si la lectura en la escuela era ya tema de polémica, obtuvo aún mayor resonancia para el caso del *Quijote*, pues coincidió en el tiempo con los centenarios de 1905 y 1916, y con el conjunto de iniciativas y actividades que los acompañaron.

En 1903, Mariano de Cavia lanza en un artículo de prensa varias propuestas para celebrar la publicación del *Quijote*, entre las que destaca la enderezada a las editoriales para que publiquen ediciones económicas de la obra y a la Academia para que disponga una nueva edición oficial<sup>8</sup>. No nos detenemos en describir la multitud de celebraciones que en 1905 tuvieron lugar<sup>9</sup>, aunque sí es pertinente dar cuenta de algunas publicaciones.

Inspirado en el Real Decreto del 1 de enero de 1904<sup>10</sup>, por el que el Gobierno de Maura, secundando la iniciativa de Cavia, se compromete a participar en el centenario, el diputado y consejero de Instrucción Pública Eduardo Vincenti expone ante el Congreso el 13 de febrero de 1904 una proposición de ley en la que sugiere imponer el *Quijote* como

lectura obligatoria en todas las escuelas primarias, a cuyo objeto el Ministerio de Instrucción Pública abrirá un concurso libre para elegir la obra que bajo el título de *El Quijote de los niños* responda más fielmente al fin indicado<sup>11</sup>.

Aunque esta proposición de ley no prosperó como tal, su espíritu sí fue recogido en una Real Orden de diciembre de 1906, que dispone la utilización del *Quijote* por los maestros para la lectura en las escuelas<sup>12</sup>.

En respuesta a la idea de Vincenti, A. Cremades y Bernal publica en Valencia en 1905 un opúsculo donde desaconseja vivamente la lectura íntegra del *Quijote* en las escuelas primarias, por considerar que en nada se adapta a las necesidades de los niños<sup>13</sup>. Al año siguiente,

*Revista de Pedagogía*, núm. 11 (noviembre 1922), pp. 432-433; Juan Antonio Onieva, «El libro de lectura», *Revista de Pedagogía*, núm. 12 (diciembre 1922), pp. 447-452; Victoriano F. Ascarza y Ezequiel Solana, *Anuario de la escuela para el curso 1922-23*, Madrid, Magisterio Español, 1922, pp. 208-18; hay un estudio general del asunto en Bernat Sureda García y otros, *op. cit.*, pp. 61-64.

<sup>8</sup> *El Imparcial*, 2 diciembre 1903; el artículo aparece también reproducido en la *Crónica del Centenario de Don Quijote*, publicada bajo la dirección de Miguel Sawa y Pablo Becerra, Madrid, 1905, pp. 93-102.

<sup>9</sup> Aunque sea de pasada, conviene recordar que el 6 de marzo de 1905 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dictó una Real Orden por la que disponía «en todos los centros de enseñanza oficial la organización de festivales en celebración del Tercer Centenario de la publicación del *Quijote*», *apud Revista Escolar*, Barcelona, 1905, p. III.

<sup>10</sup> Publicado en la *Gaceta de Madrid*, 2 enero 1904, tomo I, p. 25.

<sup>11</sup> El documento se recoge en: Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, reducido y compulsado por don Eduardo Vincenti, Consejero de Instrucción Pública; Madrid, 1908 (5ª ed.), pp. 11-12.

<sup>12</sup> *Gaceta de Madrid*, 6 de diciembre 1906; *vid. también Vincenti, op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>13</sup> *El Quijote en las escuelas. ¿Es conveniente declarar «El Quijote» como texto obligatorio de lectura para las escuelas de Primera Enseñanza?*, estudio premiado por la Asocia-

sin embargo, matiza un tanto su ciega oposición a semejante práctica escolar en un estudio sobre la aplicación pedagógica de la novela:

*El Quijote* es una obra eminentemente educativa, donde se contiene profunda ciencia pedagógica, pero esa cualidad es más bien de efectos seguros para la escuela de los hombres que para la sociedad de los niños<sup>14</sup>.

El mismo Vincenti publica en 1905 una edición reducida del *Quijote*<sup>15</sup>.

si la *Biblia* es el libro de la Iglesia — dice en el prólogo el cervantófilo diputado —, el *Quijote* debiera ser el libro de las escuelas<sup>16</sup>.

defendiendo la postura de que ni la pretendida grosería e irreverencia de algunos pasajes ni la complejidad estilística de otros deben desaconsejar la lectura de la obra.

En esta misma línea se sitúa el *Catecismo de Cervantes* de Acisclo Muñiz Vigo de 1905<sup>17</sup>, pequeña antología de pasajes, pensamientos y refranes del *Quijote* destinada a los más pequeños. Saturnino Calleja, el famoso editor de cuentos infantiles, publicó ese mismo año una edición reducida para niños del *Quijote*<sup>18</sup>, que aspiraba a poner en con-

ción Provincial de Maestros de las Escuelas Públicas de Barcelona, en el certamen literario con que conmemoran la tercera fecha centenaria de *El Quijote*, por Antonio Cremades y Bernal..., Valencia, 1905. El autor considera que la novela peca a veces de inmoralidad, que tiene algunas escenas picantes, que utiliza a veces un lenguaje grosero y otras oscuro, por todo lo cual concluye: «el pensamiento de *El Quijote*, aun siendo muy noble y moralmente bueno, pues según el sentir de casi todos sus comentadores y críticos, consiste en corregir uno de los más grandes defectos de su época, cual fuese la extremada afición a los libros de caballerías, es, actualmente sobre todo, poco digno para constituir el fondo de una obra de lectura para niños (p. 23).

<sup>14</sup> Antonio Cremades y Bernal, *Comentarios sobre frases de «El Quijote» que tienen relación con la educación e instrucción públicas*, tema que obtuvo el primer premio en el certamen nacional celebrado por la Asociación Provincial de Maestros Públicos de Barcelona para solemnizar el III centenario de la obra inmortal de Cervantes..., Valencia, 1906, p. 39.

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, reducido y compulsado por don Eduardo Vincenti, Madrid, 1905. Esta adaptación del *Quijote* gozó de un notable éxito en la época, prueba de ello es que en 1908 salía a la luz su quinta edición. G. M. Vergara («Las bibliotecas populares», *Revista de Educación*, II, núm. 10 [octubre 1912], pp. 473-474) la cita en la lista de libros que creía debía tener una biblioteca popular modelo. También hace mención de ella Miguel de Toro Gómez en su reedición del *Quijote* de Clemencín: «Todos los países civilizados inculcan en la juventud escolar el respeto y la admiración a los grandes escritores, por medio de la lectura y explicación de sus obras. España es una excepción. Con motivo del tercer centenario del *Quijote*, se ha intentado en parte remediar esto. Recuerdo en particular la notable iniciativa del Sr. Vincenti con su edición escolar del *Quijote*» (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; comentado por D. Diego Clemencín; nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez; tomo III, París, 1913, p. 44, nota [alfa]).

<sup>16</sup> E. Vincenti, *op. cit.*, p. 14.

<sup>17</sup> Acisclo Muñiz Vigo, *Catecismo de Cervantes*, Oviedo, 1905.

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Saturnino Calleja, 1905.

tacto a la infancia con el bello estilo y la sabiduría del texto. Se duele Calleja de la decadencia del estilo y de la intromisión de extranjerismos en la lengua de su tiempo, y piensa que la lectura de este libro ayudará a fomentar la afición a lo clásico. Cercena algunos pasajes que no afectan al fondo de la obra, elimina alguna frase de Sancho que pudiera herir, en palabras suyas, «los inocentes oídos de los lectorcitos»<sup>19</sup>, pero mantiene tal cual lo escrito por Cervantes, pues considera «inaudita falta de respeto»<sup>20</sup> modificarlo. Calleja alude al decir esto a la práctica de algunos editores que, con la excusa de clarificar el texto de la inmortal obra, a menudo caían en la ñoñería<sup>21</sup>.

Precisamente contra este proceder alzan también su crítica Miguel de Unamuno, en un artículo de 1906<sup>22</sup> en el que defiende que los niños lean en su forma original los textos clásicos, y, desde el Instituto Escuela, María de Maeztu, que igualmente se opondrá al infantilismo pedagógico de los libros de lectura<sup>23</sup>. En lo referido al caso concreto del *Quijote*, el Instituto Escuela, años más tarde, propondrá en las clases de literatura de los primeros grados la lectura en voz alta de algunos trozos de la obra y su comentario, para que los alumnos se familiaricen con la figura del inmortal hidalgo<sup>24</sup>.

Un punto de vista diferente, y que enlazaba con la peculiar situación de la mujer, fue el de una maestra de escuela, Carmen García de Castro, que en un trabajo de 1906 se valía del ejemplo de la locura de don Quijote para desaconsejar a la mujer la lectura sin medida de todo tipo de libros<sup>25</sup>.

Las voces que se levantaron a favor de la lectura escolar del *Quijote* tuvieron satisfacción cuando, en una fecha harto significativa como la del 12 de octubre de 1912, el Gobierno, por mediación de su Ministro de Instrucción Pública D. Santiago Alba, promulgó una Real Orden que, aunque principalmente alusiva a la construcción de un monumento a Cervantes, también establecía en uno de sus artículos la obligación de que los maestros nacionales incluyesen todos los días desde el 1 de enero del año siguiente,

<sup>19</sup> *Ibid.* en el prólogo titulado «A los señores profesores de Primera Enseñanza».

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Un claro ejemplo de este proceder es la *Historia compendiada del caballero andante don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza*, arreglada por el abogado D. Joaquín Bohigas de Argullol (Manresa, 1905), donde, en las sesenta y cuatro páginas a que queda reducida la novela, apenas si queda traza de la florida lengua cervantina.

<sup>22</sup> Miguel de Unamuno, «La enseñanza de la Gramática», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XXX (1906), p. 353-362; la referencia aludida en la p. 360.

<sup>23</sup> Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, *Un ensayo pedagógico: el Instituto Escuela de Segunda Enseñanza de Madrid (organización, métodos y resultados)*, Madrid, 1925, pp. 35-36; Luis Palacios Bañuelos, *Instituto-Escuela. Historia de una renovación educativa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, pp. 100-101.

<sup>24</sup> L. Palacios Bañuelos, *op. cit.*, p. 254.

<sup>25</sup> Carmen García de Castro, *El «Quijote» en la Escuela. Desarrollo del tema. Enseñanzas literarias y pedagógicas contenidas en el «Quijote»*, Ecija, 1906.

en sus enseñanzas una dedicada a leer y explicar brevemente trozos de las obras cervantinas más al alcance de los escolares<sup>26</sup>.

Acisclo Muñiz Vigo, animado por el éxito de su *Catecismo de Cervantes*<sup>27</sup> de 1905 — seis ediciones agotadas hasta 1912, cuatro de ellas en 1905 — y por la aparición de la Real Orden, compone su *Cervantes en la Escuela*:

vida, obras, trozos selectos — dice el autor —, juicios críticos, máximas, sentencias, refranes, todo, todo cuanto debe y puede ser estudiado y admirado como producciones de Cervantes, hállase recogido con esmero en este nuestro librito que fructualmente dedicamos a los señores maestros encargados de enseñar, educando e instruyendo a la juventud escolar española e hispanófila en América<sup>28</sup>.

Bajo el mismo estímulo, Ezequiel Solana, célebre entre otras razones por la publicación de libros de texto escolares de todo tipo, editó en 1913 su *Cervantes, educador*<sup>29</sup>, una obra escrita y premiada en 1905, con motivo del centenario, pero no publicada entonces. En ella, y casi como si quisiera invertir los términos de la crítica que en 1905 dirigió A. Cremades<sup>30</sup> a la lectura del *Quijote* en las escuelas, propone utilizar la novela como una verdadera enciclopedia para todo tipo de enseñanza y actividad en las escuelas, arremete contra quienes creen que el *Quijote* tiene escenas y términos poco edificantes, recomienda que los niños aprendan el riquísimo léxico cervantino y, por último, antepone la belleza literaria de la obra a cualquier consideración sobre si tiene o no actualidad la crítica de las caballerías que en su tiempo se propuso hacer.

El librito de Solana es, sin duda, paradigmático del auge que tuvo por aquellos años la utilización doctrinal, moralizante y pedagógica del *Quijote*<sup>31</sup>. Y no es extraño que así fuera; en realidad sucede que

<sup>26</sup> *Gaceta de Madrid*, 13 de octubre de 1912, núm. 287, p. 100. La Real Orden fue reproducida también en: *El Globo*, martes 15 de octubre de 1912; *El Correo Español*, martes 15 de octubre de 1912; Victoriano F. Ascarza, *Anuario del maestro para 1913*, Madrid, Magisterio Español, 1913, pp. 541-544.

<sup>27</sup> Cfr. nota 17.

<sup>28</sup> Acisclo Muñiz Vigo, *Cervantes en la Escuela*, Burgos, 1913; la obra fue elogiada por el Real Consejo de Instrucción Pública en una Real Orden del 27 de enero de 1916, documento que el autor recoge en la sexta edición de su obra [Oviedo, 1935, pp. 9-10]. Citamos por esta misma sexta edición: *Prefación*, p. 14.

<sup>29</sup> Ezequiel Solana, *Cervantes, educador (obra premiada en público certamen). Colección de trozos de obras cervantinas dispuestos para ser leídos en las escuelas*, Madrid, 1913. Tuvo una reseña elogiosa en *Estudios pedagógicos. Revista semanal (Órgano de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio)*, n.º 4 (6 de marzo de 1913), p. 15. Del éxito del libro no cabe dudar, pues todavía en 1954 Francisca Montilla lo cita y reseña en su *Selección de libros escolares de lectura*, Madrid, C.S.I.C., Instituto San José de Calasanz, 1954, p. 88.

<sup>30</sup> Cfr. nota 13.

<sup>31</sup> José de Paso y Fernández-Calvo, *Las enseñanzas del Quijote con relación a la Higiene*, undécimo trabajo de los leídos en el acto literario celebrado en la Universidad

el *Quijote*, que ya entonces pasaba por ser la obra emblemática de nuestra literatura, la suma de las virtudes y los vicios nacionales, se hace reflejo de la moda pedagógica al uso<sup>32</sup>, se llena de ella y se presenta a las generaciones más jóvenes como un manual de pedagogía.

Coincidiendo con este momento de efervescencia de ediciones quijotescas, Francisco Rodríguez Marín saca a la luz, entre 1911 y 1913, una edición brevemente anotada en la colección *Clásicos Castellanos* de la editorial La Lectura y posteriormente, entre 1916 y 1917, su monumental edición crítica profusamente anotada, que desde principios de siglo estaba preparando. Aunque ya entonces quedó claro que tamaña empresa significaba un enorme paso adelante para el cervantismo, alguna voz menor consideró que, desde el punto de vista de la difusión entre los escolares del *Quijote*, aquella podría resultar

la razón viva para que deje de ser el *Quijote*, lectura de principiantes en el castellano y solaz de almas y de oídos no aficionados<sup>33</sup>.

según la opinión de Martín D. Berrueta, quien preparó una colección de episodios del *Quijote* para uso infantil que alteraba considerablemente el texto original.

Conforme se acercaba la fecha del Tercer Centenario de la muerte de Cervantes, la polémica tomó nuevos bríos. A un inspector de primera enseñanza de Oviedo, Juan Antonio Onieva, se le ocurrió realizar una encuesta entre los escolares asturianos, tratando de averiguar los gustos infantiles ante una obra cuya lectura imponía el Gobierno. Obtuvo unas mil respuestas, que publicó en la *Revista Escolar de Asturias* a partir de diciembre de 1915, fecha del primer número<sup>34</sup>. Lamentablemente, no hemos podido consultar esta revista, a pesar de haberla buscado en numerosas hemerotecas y bibliotecas<sup>35</sup>; sin

de Granada, en homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra el día 8 de mayo de 1905 con motivo del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, Granada, 1905; A. Cremades y Bernal, *Comentarios sobre frases... cit.*, Valencia, 1906; C. García de Castro, *El «Quijote» en la Escuela... cit.*, Écija 1906; Ricardo Monner Sans, *Valor docente del Quijote*, Buenos Aires, 1916; «Introducción ética a la Pedagogía», *La educación hispanoamericana. Revista pedagógica para la familia y la escuela*, n.º 70 (octubre 1916), p. 60; Rufino Blanco y Sánchez, «Interés pedagógico de la vida de Cervantes», *Boletín Escolar*, n.º 116 (4 mayo 1918), pp. 1617-1618, n.º 119, pp. 1709-1711.

<sup>32</sup> Al interés generalizado por la pedagogía en la España del último cuarto del siglo XIX se refiere Yvonne Turin (*op. cit.*, pp. 3-19): «Philosophes, juristes, théoriciens politiques, médecins, ecclésiastiques, tous s'intéressent à l'enseignement. Il y a en réalité peu de pédagogues purs parmi les maîtres espagnols qui traitent de pédagogie» (p. 7).

<sup>33</sup> *Historias de Don Quijote*, por Martín D. Berrueta, con ilustraciones de Evaristo Barrio, Burgos, 1913, pp. 5-7.

<sup>34</sup> Cfr. reseñas en: *Quaderns d'Estudi*, n.º 2 (noviembre 1915), pp. 71-72; *Estudios Pedagógicos*, 21 (1916), 2ª época, p. 33.

<sup>35</sup> Hemos podido averiguar que el *Consell de Pedagogia* tuvo en su poder esta publicación (cfr. «Catàleg de Revistes. Biblioteca del Consell de Pedagogia», *Quaderns d'Estudi*, n.º 2, març 1917, p. 191), pero, a pesar de haber contado con la ayuda de la *Biblioteca de Catalunya*, no hemos logrado localizar los ejemplares de esta revista que tuvo este fondo.

embargo, y por fortuna, conocemos algunos resultados, pues la prestigiosa revista *Quaderns d'Estudi* publicó algunas de las respuestas más significativas<sup>36</sup>. Es imposible juzgar con los escasos datos que tenemos la calidad científica de la encuesta; lo que sí se advierte es que, aunque su promotor se propuso no condicionar la espontaneidad de los alumnos, hay afirmaciones en las que se intuye que los niños hablan por boca de ganso. Sirva de botón de muestra la contestación de Julia, una niña de once años, a la pregunta «¿qué libro te gusta más leer, el *Quijote* o cualquier otro que no sea el *Quijote*?»:

el *Quijote*, porque entiendo mejor lo que dice, porque no me canso nunca de leerlo, porque tiene cuentos que me gustan mucho, porque me enseña muchos consejos<sup>37</sup>.

Pero no nos tenemos que fiar del ejemplo. La mayoría de las respuestas fueron de signo contrario al que en él se expresa y ello obligó a Onieva a concluir que la lectura del *Quijote* en la escuela no era muy popular y por lo mismo desaconsejable<sup>38</sup>.

Como era de esperar, esta encuesta suscitó reacciones<sup>39</sup>. Nuevamente Unamuno tomó parte en la discusión en un artículo que apareció en *El Imparcial* el 13 de diciembre de 1915<sup>40</sup>. En él se oponía vehementemente a la «aplicación pedagógica» del *Quijote*<sup>41</sup>, como en general a los intentos de adaptar los textos clásicos para la escuela. También se refiere con escepticismo al resultado de la encuesta de Onieva, por considerar manipulada en general la opinión de los niños.

A los pocos días de aparecer el artículo de Unamuno, las celebraciones previstas para el Tercer Centenario de la muerte de Cervantes<sup>42</sup> tuvieron que ser canceladas, en un acto de solidaridad moral con los pueblos beligerantes en la contienda europea<sup>43</sup>. Pese a

<sup>36</sup> *Quaderns d'Estudi*, n° 2 (noviembre 1915), pp. 42-43. El mismo Onieva alude a los resultados de su encuesta en dos artículos: «Lo que los niños piensan del *Quijote*», *El Sol*, jueves 25 de marzo 1920, sección «Pedagogía e Instrucción Pública», última página; y «El libro de lectura», *Revista de Pedagogía*, n° 12 (diciembre 1922).

<sup>37</sup> *Quaderns d'Estudi*, núm. 2 (noviembre 1915), p. 43. En catalán en el original; la traducción es nuestra.

<sup>38</sup> Cfr. Onieva, «Lo que los niños piensan del *Quijote*» cit.; «El libro de lectura» cit., pp. 448-449.

<sup>39</sup> Según dice el propio Onieva, Mariano de Cavia le salió al paso en una columna de *El Imparcial* («El libro de lectura», art. cit., p. 448), dato que no hemos podido comprobar.

<sup>40</sup> Miguel de Unamuno, «El *Quijote* de los niños», *Los lunes de El Imparcial*, 13 de diciembre de 1915; reproducido en *Obras Completas*, V (*De esto y aquello*), Madrid, Afrodiseo Aguado, 1958, pp. 750-755 (Citamos por esta edición).

<sup>41</sup> «De todas las aplicaciones descentradas que del *Quijote* quieren hacerse, la más absurda y peligrosa acaso es la aplicación pedagógica. Dudo que pueda haber disparate mayor que el *Quijote* para los niños. Ello proviene no sólo de la cervantomanía, sino también de la manía pedagógica; es el encuentro de dos manías. (...) El arte para niños es cosa tan desatinada como el arte para el pueblo» (Miguel de Unamuno, *ibid.*, pp. 750-751).

<sup>42</sup> Recogidas en la *Gaceta de Madrid*, 22 de abril de 1914.

<sup>43</sup> *Gaceta de Madrid*, n° 31, 31 de enero de 1916. *El Imparcial* del martes 1 de febrero de 1916 reproduce en primera página la Real Orden.

ello, algunos homenajes a Cervantes sí se celebraron y no faltaron nuevos elementos que ampliaron la polémica. Sirva como testimonio de lo que acabamos de decir el que en un diario de tanto prestigio como *El Imparcial*, desde el 21 de febrero de 1916 hasta marzo del mismo año, se publicase semanalmente una sección titulada «Don Quijote en París y en las trincheras»; en ella se reproducían las respuestas de escritores franceses a diversas preguntas sobre la novela de Cervantes. Es muy significativo que las dos primeras preguntas fueran: «¿leyó Ud. el *Quijote* en la infancia?, ¿qué recuerdo conserva de esa lectura?»<sup>44</sup>. Hubo contestaciones de todo tipo, pero la mayoría confesó haberlo leído en la infancia y dio una opinión favorable de esta lectura.

Volviendo a las celebraciones nacionales, el 23 de abril los niños tuvieron un papel destacado en la única fiesta conmemorativa que tuvo lugar en la capital; desfilaron ante la estatua de Cervantes de la Plaza de las Cortes alumnos de todas escuelas públicas con estandartes. La primera página de *El Imparcial* del martes 18 de abril de 1916 da cuenta exacta de cómo iba a ser el acto, promovido por el Ministro de Instrucción Pública Sr. Burell:

Los hombres de las futuras generaciones depositarán flores y cantarán himnos alusivos al acto que habrá de celebrarse el próximo domingo. Sumarán algunos miles de niños, acompañados de sus maestros y otras personas del elemento escolar, los que desfilen por la Plaza de Las Cortes ante el busto de Miguel de Cervantes Saavedra. La fiesta comenzará a las diez de la mañana y será amenizada por la banda municipal. Por iniciativa del Ministro de Instrucción Pública, a cada uno de los niños que desfile ante el busto del famoso novelista se le entregará un ejemplar de uno de los entremeses de Cervantes como recuerdo de la memorable fecha. De los detalles del festival se han encargado D. Cristóbal de Castro y el Sr. Valle-Inclán<sup>45</sup>.

Al otro lado del Atlántico, en un acto celebrado en el Colegio Nacional de Buenos Aires el 24 de abril, Ricardo Monner Sans leyó una conferencia donde se pronunciaba en contra de la lectura escolar del *Quijote*:

...no es el *Quijote*, tal y cual salió de las manos de su autor, un libro escolar. Leerlo en clases inferiores, como brotó de la mente del cautivo de Argel, se me antojó siempre enfermedad pedagógica; mutilarlo para suavizar asperezas propias de aquellos siglos, o aclarar conceptos para que hallen franca entrada en las infantiles inteligencias, me sonó siempre a irreverente profanación<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> *El Imparcial*, lunes 21 de febrero de 1916.

<sup>45</sup> «El Centenario de Cervantes. Una fiesta escolar», *El Imparcial*, martes 18 de abril de 1916, p. 1 (el entremés que se entregó a los escolares fue *La guarda cuidadosa*, cfr. *El Imparcial*, sábado 22 de abril 1916, p. 3). Otro buen ejemplo del interés por fomentar la lectura infantil del *Quijote* fue un homenaje que tributaron al novelista los niños ciegos de la Primera Escuela Municipal de sordomudos y ciegos. Todos leyeron «en alta voz las obras del famoso escritor en caracteres asequibles a los privados de vista» (*El Imparcial*, sábado 28 de mayo de 1916, p. 1).

<sup>46</sup> Ricardo Monner Sans, *Valor docente del Quijote*, Buenos Aires, 1916, pp. 5-6.

Poco tiempo después, en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, Rufino Blanco<sup>47</sup> leyó una conferencia del insigne cervantista Francisco Rodríguez Marín en la que se quejaba de lo poco que se leía a Cervantes. Según informa un resumen publicado en *El Imparcial*<sup>48</sup>, acabó proponiendo a los maestros que contribuyesen a la divulgación de las obras de Cervantes, y al Ministro de Instrucción Pública que hiciese obligatoria la lectura del *Quijote* en las escuelas. El Ministro, el Sr. Burell, acogió favorablemente esta propuesta y anunció un futuro decreto, que tendría como preámbulo las propias palabras de Rodríguez Marín.

No obstante, hay que ser cautos a la hora de aceptar que Rodríguez Marín propusiera realmente la lectura del texto íntegro de Cervantes en las escuelas, opinión que en definitiva sólo conocemos por el testimonio periodístico, y, en general, hay que mostrarse precavidos al interpretar los múltiples matices de la polémica. En el prólogo de un compendio de máximas cervantinas para niños publicado el mismo año, Rodríguez Marín manifiesta que

la lectura del *Quijote*, aun abreviándolo sobremanera, más es para adultos que para niños. Esto, amén de que mutilar la historia de *El Ingenioso Hidalgo*, es atrevida libertad que en ningún buen propósito puede hallar bastante justificación<sup>49</sup>.

En cambio, sí se muestra enteramente partidario de

dar a las escuelas, el *alma de Cervantes*, la flor de su sentir y de su pensar. ¡Esto sí que sería trasplantar al espíritu de los niños, con esperanza de ricos frutos, el noble y cristiano espíritu del autor del *Quijote*!<sup>50</sup>

Pese a todas las iniciativas favorables a la lectura infantil del *Quijote* en el año del Centenario, hubo que esperar a 1920 para que el gobierno promulgase, a instancias del Ministro de Instrucción Pública D. Natalio Rivas, una nueva «Real Orden quijotesca», en ingeniosas palabras de José Ortega y Gasset<sup>51</sup>. En realidad, el Decreto trataba de poner remedio a lo poco que era leído entre los españoles el *Quijote*. Establecía

<sup>47</sup> Merece la pena recordar que dos años después Rufino Blanco publicó un artículo de significativo título: «Interés pedagógico de la vida de Cervantes», cit.

<sup>48</sup> Cfr. «¿Se lee mucho a Cervantes?», *El Imparcial*, lunes 29 de mayo de 1916, p. 3.

<sup>49</sup> Manuel de la Cueva, *Pensamientos, máximas y consejos entresacados de las obras de Cervantes al alcance de la inteligencia de los niños*, s.l., Talleres Renacimiento, 1916, p. 10.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>51</sup> José Ortega y Gasset, «El *Quijote* en la escuela», *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 273-306 (la cita está en la p. 273; citamos siempre por esta edición). El artículo apareció en entregas sucesivas en el diario *El Sol* de Madrid desde el 16 de marzo de 1920.

como obligatoria en las escuelas nacionales la lectura diaria de un trozo del *Quijote*, a fin de que los niños, practicándola repetidamente, sientan un estímulo sin duda poderoso, por la virtualidad misma de las galas y donaires cervantinos, que les aficione a repasar una y cien veces durante el resto de su vida las páginas del libro más educativo que ha producido el ingenio humano<sup>52</sup>.

El decreto señalaba puntualmente que cada día laborable se dedicase el primer cuarto de hora a la lectura del *Quijote*, después de lo cual el maestro explicaría a los alumnos la significación e importancia del fragmento seleccionado. Con el objeto de que las escuelas pudieran contar con el material necesario, el artículo tercero disponía la publicación de una edición abreviada del *Quijote* a cargo de importantes personalidades del mundo de las letras<sup>53</sup>.

Este decreto tuvo una gran difusión y fue de sobras conocido en los círculos intelectuales de la época. El preámbulo lo leyó el mismo Ministro de Instrucción Pública en el acto de inauguración de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, el mismo día en que fue aprobado el decreto<sup>54</sup>. Pero el debate, sin duda, más interesante fue el que provocaron el periodista Antonio Zozaya y José Ortega y Gasset.

En un artículo del 12 de marzo de 1920 titulado «Aprendamos a vivir»<sup>55</sup>, Antonio Zozaya se pronuncia decididamente en contra de la lectura por los niños del *Quijote*, al considerar que no es ni «para párvulos ni adolescentes». Cree también que al niño le aburre la lectura en voz alta del maestro, tal y como establecía el decreto, y que, en definitiva, la Real Orden quedaría sin cumplimiento. Propone, en cambio, la lectura de fragmentos de todos los clásicos de la literatura española, lo que daría al alumno «una cultura superficial, pero general y orientadora», con la que, a la postre, el niño acabaría buscando por sí mismo la lectura del *Quijote*. En fin, con una personalísima concepción de la pedagogía, observa que en la escuela primaria «sobran todos los libros y faltan periódicos», que son los que, de verdad, preparan para la vida, pues «la novela más interesante es la vida y hay que capacitarse para ella».

Tomando como punto de partida el artículo de Antonio Zozaya, José Ortega y Gasset empieza a publicar con el marbete «El *Quijote*

<sup>52</sup> *Gaceta de Madrid*, domingo 7 de marzo de 1920, n.º 67, p. 874. Sobre el valor pedagógico del *Quijote*, cfr. nota 31.

<sup>53</sup> *Ibid.* Este decreto se reprodujo íntegramente también en el *Boletín Escolar*, n.º 389, 9 de marzo de 1920, p. 365. En relación directa con este hecho está, sin lugar a dudas, la aparición de la sexta edición (la primera es de 1904) del *Quijote* compendiado de Fernando de Castro, autor también, en la temprana fecha de 1856, de uno de los primeros *Quijotes* abreviados.

<sup>54</sup> El día 7 de marzo de 1920 *El Imparcial* publica la crónica de dicho acto.

<sup>55</sup> Antonio Zozaya, «Aprendamos a vivir», *La Libertad*, Madrid, viernes 12 de marzo de 1920, p. 1.

en la escuela» una serie de entregas periodísticas en *El Sol* a partir del 16 de marzo de 1920<sup>56</sup>. Aunque los dos autores coincidían en defender que el *Quijote* no debe darse como lectura infantil, difieren en las razones y, de modo general, en la concepción de la pedagogía. A una pedagogía practicista de Zozaya, o pone Ortega un tipo de educación elemental que, lejos de cualquier mecanización y especialización, someta al niño a los imperativos de la espontaneidad, de la vitalidad, del entusiasmo<sup>57</sup>. Por todo ello, dice Ortega:

Mi oposición a la escolaridad del *Quijote* no se funda en un practicismo miope. No me estorba el *Quijote* en la escuela porque sea un libro añejo, inadaptado a la realidad contemporánea; al contrario, me parece un libro de espíritu demasiado moderno para el ambiente de las aulas infantiles, que debe mantenerse perennemente antiguo, primitivo, siempre entre luces y rumores de aurora<sup>58</sup>.

A los pocos días de publicarse en la *Gaceta de Madrid* el Real Decreto, el *Boletín Escolar*, en una nota anónima, rompía una lanza a favor de la decisión ministerial y, en contra de los que se oponían a ella, utilizaba un tono agresivo:

Estos señores critican en sus respectivos escritos el Real Decreto y dicen lo que deben hacer los maestros y dejar de hacer, según su criterio. Están en su derecho. Nosotros creemos que los maestros saben cuál es su deber, y que en la mayoría de las escuelas nacionales se leía y se lee no sólo el *Quijote*, sino trozos de nuestros autores clásicos, y que agradeceríamos mucho más los maestros que sus brillantes y bien cortadas plumas las emplearan en propagar y defender la necesidad de que los niños vayan a las escuelas y de que la edad escolar se prolongara lo más posible (...). Esperamos el día en que el que hable, ordene y critique las cosas de la escuela primaria sea el que las conozca. Seguramente, cuando llegue este día, la escuela primaria dará buenos frutos y los maestros tendrán la consideración social y económica que se merecen<sup>59</sup>.

Esta opinión, desde luego, no la sustentaban todos los maestros. Un buen ejemplo del espíritu abierto al debate del *Boletín Escolar* es que, en ese mismo número, uno de sus colaboradores más asiduos, Virgilio Hueso, arremetía contra lo estipulado en el Decreto, pero coincidía con la opinión anterior al criticar que el Ministerio de Instrucción Pública no se enfrentara a los graves problemas de la educación en España<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> José Ortega y Gasset, *art. cit.*

<sup>57</sup> Estas ideas de Ortega conectan con el espíritu de lo que se llamó genéricamente «Escuela Nueva» (cfr. Mariano Yela, *op. cit.*, p. 290).

<sup>58</sup> José Ortega y Gasset, *art. cit.*, p. 296. Informa de esta opinión, conectándola con otras, Helmut Hake en «*Don Quijote de la Mancha*, libro juvenil. Elementos y evolución de una interpretación literaria», *Anales Cervantinos*, VIII (1959-60), p. 135. Aunque el tema que trata Hake es interesante, es un trabajo que tiene serios defectos en las referencias de las fuentes consultadas.

<sup>59</sup> *Boletín Escolar*, n° 391, 13 de marzo de 1920, p. 383.

<sup>60</sup> Virgilio Hueso, «Frustración y relumbrón. El presupuesto», *Boletín Escolar*, n° 391, 13 de marzo de 1920, p. 383.

La polémica estaba en este momento tan encendida que casi a diario aparecían opiniones en los periódicos. Manuel Machado terció en el debate elogiando la decisión del Ministro D. Natalio Rivas:

Los grandes libros — dice el poeta — hay que leerlos, en efecto, desde que se sabe leer. (...) Tienen esos libros la rara virtud de ser de todo tiempo y de toda edad, y, en la infancia, encanto maravilloso y sano, al par que sedimenta en las almas nacientes la semilla del gusto y la base única firme de la cultura<sup>61</sup>.

Cree, en cambio, que el profesor no debe insistir demasiado en dar explicaciones profundas de la novela, porque correría el riesgo de transmitir al alumno la insondable tristeza que del libro se desprende.

Este decreto incitó a volver a tomar parte en la polémica a una de las personas a las que más preocupó el asunto en la España de principio de siglo. Juan Antonio Onieva, el inspector de Primera Enseñanza de Oviedo que en 1915 había realizado una encuesta escolar, escribió un artículo en el importante suplemento de «Pedagogía e Instrucción Pública» que tenía *El Sol*. Tomando como base los datos de su encuesta, que, en general, manifestaban la impopularidad del *Quijote* entre los niños, deja constancia de su desacuerdo con la medida del Gobierno porque:

por grandes esfuerzos que emplee un maestro culto y discreto, difícilmente conseguirá que niños de diez, once y doce años (...), experimenten la emoción intelectual y cordial que a un espíritu comprensivo imprime el agrisado de la clásica novela<sup>62</sup>.

Se podría seguir el hilo de la polémica en el curso de los años siguientes, pero ello nos alejaría del marco cronológico que nos hemos fijado y que hemos querido ceñir a la época de los centenarios; tan sólo diremos que a medida que éstos se alejaban en el tiempo el debate fue perdiendo fuerza. Sí es en cambio el momento de recapitular y de pergeñar algunas conclusiones.

Cuando, según se nos dice en la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote*, el emperador de la China escribe a Cervantes pidiéndole que le envíe un ejemplar de su libro, «porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote», poco o nada podía imaginar Cervantes que con el tiempo su novela no sólo llegaría a ser lectura escolar, sino lectura obligatoria; pero aún más lejos estaba de imaginar el revuelo que esta imposición iba a provocar.

El panorama que a grandes rasgos hemos reconstruido sugiere que la polémica no se caracterizó por un enfrentamiento continuo y

<sup>61</sup> Manuel Machado, «*Don Quijote en la escuela*», *La Libertad*, Madrid, 16 de marzo de 1920.

<sup>62</sup> Juan Antonio Onieva, «Lo que los niños piensan del *Quijote*» *cit.*

sistemático de dos corrientes pedagógicas definidas. En unas ocasiones, opiniones particulares respondían a tomas de postura en la ciencia pedagógica, pero en muchas otras sólo se fundamentaban en convicciones y prejuicios personales sobre el *Quijote*. Por otro lado, con la excepción de la encuesta que realizó Onieva en Asturias, las ideas expresadas sobre la conveniencia o no de la lectura del *Quijote* rara vez tuvieron una comprobación empírica, comprobación que de hecho falta en la generalidad de los debates pedagógicos de la época<sup>63</sup>. Repitiendo algo que apuntamos al principio, la polémica se desató en buena parte al coincidir las discusiones sobre la lectura en la escuela con esa suerte de moda quijotesca que provocaron los centenarios de 1905 y 1916. Esto explica, en conclusión, que llegase a ser al mismo tiempo motivo de inquietud para intelectuales de prestigio y argumento publicitario en un anuncio de pasta de dientes<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Cfr. Mariano Yela, *op. cit.*, p. 301.

<sup>64</sup> Agradecemos en especial la ayuda prestada en esta investigación a Carmen Ortega, del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca Nacional de Madrid, y a las bibliotecarias del Instituto de Pedagogía del C.S.I.C. (Madrid).

La presencia de Cervantes y, antes que nada, del *Quijote* en la ficción del siglo XX es innegable, ineludible, tópica. Más todavía, si esta narrativa utiliza el mismo instrumento lingüístico — con las salvedades diacrónicas — que la «imaginada» historia de 1605-1615. A modo de confirmación bibliográfica de esta evidencia, las huellas cervantinas en la novelística española de nuestro tiempo han sido recientemente registradas por Angel Basanta, por otra parte autor de un excelente edición del *Quijote*<sup>1</sup>, y la fascinación de Borges por el proceso de la «abismación» cervantina fue el objeto de un estudio de Antonio Fernández Ferrer<sup>2</sup>.

JACQUES JOSET  
CARLOS FUENTES O LA LECTURA ESPECULAR DE CERVANTES

La presencia de Cervantes y, antes que nada, del *Quijote* en la ficción del siglo XX es innegable, ineludible, tópica. Más todavía, si esta narrativa utiliza el mismo instrumento lingüístico — con las salvedades diacrónicas — que la «imaginada» historia de 1605-1615. A modo de confirmación bibliográfica de esta evidencia, las huellas cervantinas en la novelística española de nuestro tiempo han sido recientemente registradas por Angel Basanta, por otra parte autor de un excelente edición del *Quijote*<sup>1</sup>, y la fascinación de Borges por el proceso de la «abismación» cervantina fue el objeto de un estudio de Antonio Fernández Ferrer<sup>2</sup>.

Cuando el novelista contemporáneo es además ensayista, se establece un fecundo diálogo entre teoría literaria y práctica narrativa que se iluminan recíprocamente. Tal es el caso de Carlos Fuentes<sup>3</sup>, cuyas repetidas lecturas del *Quijote* culminan en *Terra Nostra*, ficción que, a su vez, proyecta su sombra sobre los comentarios cervantinos del escritor mexicano, anteriores y posteriores a 1975.

En las páginas que siguen, me interesaré tan sólo por el interlocutor reflexivo del coloquio singular entre el crítico y el novelista. Al eliminar al Cervantes personaje o descubridor de procesos narrativos reactualizados en las ficciones de Carlos Fuentes, estoy consciente de que uso una metodología castradora. Pero hoy no me pongo la gorra del narratólogo sino la del historiador preocupado por los flujos y

<sup>1</sup> Angel Basanta, «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo», in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 25-51. - Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de A. Basanta, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, 2 vol.

<sup>2</sup> Antonio Fernández Ferrer, «La 'abismación' cervantina en la literatura hispanoamericana», in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 327-336. Con el permiso del lector, remitiré al capítulo «Autores traduttori traditori: Don Quijote y Cien años de soledad» de mi libro *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1995, pp. 92-108.

<sup>3</sup> Y en España de Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.



reflujos de las corrientes que animan este organismo tan raro que llamamos «literatura». La focalización sobre la expresión clara del pensamiento crítico queda, pues, justificada, si bien ello no nos exime del deber de interrogar al interlocutor novelista del diálogo que el escritor ha entablado consigo mismo. Será en otra ocasión ... si otros ya no lo han hecho.

Una última advertencia preliminar: no pretendo aquí recoger cuantas disquisiciones, menciones o alusiones cervantinas hay en la abundantísima producción crítica de Carlos Fuentes: los libros básicos y una que otra consideración espigada en artículos de prensa o entrevistas permitirán, creo, perfilar el retrato en evolución de don Miguel según don Carlos<sup>4</sup>.

En mi opinión, dicho retrato se ha completado, hasta el presente, en tres momentos cuyo último dista mucho de estar cerrado.

El primer trazo de alguna importancia que noto data de 1966<sup>5</sup>. Tratando de explicar a Emir Rodríguez Monegal el complejo funcionamiento narrativo de *Cambio de piel*, su autor equipara éste al del *Quijote*: «Igual que siempre: Don Quijote no es cierto, es sólo un deseo: el de Cervantes y el de Alonso Quijano»<sup>6</sup>. Esta cita, utilizada por la crítica para ilustrar el problema de la realidad ficticia en la obra de Carlos Fuentes<sup>7</sup>, se parece de manera asombrosa a dos versos del soneto de Jorge Luis Borges «Sueña Alonso Quijano» de *La Rosa profunda* (1975):

El hidalgo fue un sueño de Cervantes  
y don Quijote un sueño del hidalgo<sup>8</sup>.

Lo asombroso del parecido, enraizado probablemente en alguna glosa cervantista (¿de Unamuno?), no borra las diferencias: el deseo cervantino define la novela como género que no reproduce la realidad, según el canon estético de Carlos Fuentes. Problema técnico, pues, frente al onirismo vertiginoso de Borges. Pero ambos, de manera independiente, recurren al mismo símil para subrayar la irrealidad radical de la literatura, la cual condensa una red cerrada de proyecciones

<sup>4</sup> Varios puntos tratados aquí han sido tocados en una perspectiva diferente por Teodosio Fernández, «Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje», in *Carlos Fuentes. Premio «Miguel de Cervantes» 1987*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988, pp. 103-124.

<sup>5</sup> Esta fecha no es un *terminus a quo* absoluto. Ya en 1958, Carlos Fuentes había mencionado a Cervantes en un artículo de prensa (cfr. *infra*).

<sup>6</sup> E. Rodríguez Monegal, «[Entrevista a] Carlos Fuentes», in *Homenaje a Carlos Fuentes*, (H.F. Giacomán, ed.), New York, Las Américas, 1971, pp. 23-65 [cita de la p. 46]; reproducción de *Mundo Nuevo*, núm. 1, junio 1966, pp. 5-21.

<sup>7</sup> Cfr. Claude Fell, «Mito y realidad en Carlos Fuentes», in *Homenaje a Carlos Fuentes*, p. 376.

<sup>8</sup> Citado por A. Fernández Ferrer, *art. cit.*, p. 332.

mentales de seres históricos e imaginarios (Cervantes, Don Quijote).

En su primer libro, ya clásico, de crítica literaria, *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Carlos Fuentes sólo otorga a Cervantes un estatuto de comparante. Empeñado en dibujar histórica y polémicamente los contornos de la narrativa de su generación y de sus precursores frente a los narradores «burgueses» o «mundonovistas», rastrea en el pasado a los revolucionarios del discurso ficticio y destaca el polimorfismo secular del género. La referencia a Cervantes era ineludible. Así, «como en Cervantes, en Carpentier la palabra es fundadora del artificio: exigencia, desnivel frente al lector que quisiera adormecerse con la fácil seguridad de que lee la realidad»<sup>9</sup>. Una alusión, apenas, pero que ya penetra en la médula de la revolución cervantina, Carpentier de por medio. Por eso mismo, el crítico incurre en una contradicción poco más abajo al atribuir al novelista cubano la invención en lengua española de la «representación en la representación» que llevaba más de tres siglos. Cervantes, sencillo «precursor», ha sido enterado por la urgencia de la modernidad hispanoamericana.

El novelista-crítico mexicano revela la misma intención cuando escribe: «[...] *Cien años de soledad* se convierte en el *Quijote* de la literatura hispanoamericana. Como el Caballero de la Triste Figura, los hombres y mujeres de Macondo sólo pueden acudir a una novela — esta novela — para comprobar que existen» (p. 65). Cita que hay que completar por una página de *Casa con dos puertas* (1970), escrita en este mismo año de 1969. En ella, Carlos Fuentes equipara a Cide Hamete con Melquiades y desprende lo que será un núcleo constante de sus análisis cervantinos: el descubrimiento de sí mismo que hace un personaje de ficción viéndose escrito: «Cuando Don Quijote descubre su propia biografía en una imprenta de Barcelona [...], la novela vence la ilusión del lector que quisiera estar leyendo, bien una obra con autonomía formal, bien una obra con contenido dependiente»<sup>10</sup>.

Dejando de lado algún que otro punto discutible — v. gr. los manuscritos de Melquiades no pueden coincidir con el texto de *Cien años de soledad*<sup>11</sup> —, me interesa aquí subrayar que Cervantes le sirve a Carlos Fuentes para realzar la modernidad literaria de García Márquez que es, se sobreentiende, la misma suya. Esta lectura proyectiva-retrospectiva, que seguirá siendo la clave cognoscitiva de todas las lecturas cervantinas de Carlos Fuentes, pone el dedo sobre el gran acierto del *Quijote* ya puesto de manifiesto por la crítica, por lo menos desde Américo Castro, no citado ni en *La nueva novela hispanoamericana*,

<sup>9</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 56. De aquí en adelante, remito directamente a esta edición en el texto.

<sup>10</sup> Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 76. De aquí en adelante, remito directamente a esta edición en el texto.

<sup>11</sup> Cfr. mi estudio señalado en la nota 2.

ni en *Casa con dos puertas*<sup>12</sup>. Por supuesto, ni en el caso de Carpentier, ni en el de García Márquez, pretende Carlos Fuentes deslindar influencias. Su crítica opera *modo similitudinis* más preocupada por seguir las corrientes subterráneas o visibles de la historia literaria que por establecer vínculos positivistas o intertextuales estrictos entre los cultivadores de la ficción. Es así como «tanto Cervantes como García Márquez proponen otro problema: sus libros no han de ser creídos sino leídos; su realidad es la lectura» (*Casa*, p. 79). Ni que decir tiene que García Márquez no compartiría probablemente este criterio: para él, si la credibilidad, o, mejor, las condiciones que hacen que lo leído sea también creíble son esenciales a la hora de firmar el pacto literario<sup>13</sup>. Lo que interfiere en la lectura paralela de Cervantes y García Márquez es el propio criterio de Carlos Fuentes sobre la ficción moderna que descarta la verosimilitud realista en pro de otra finalidad, la de la lectura creadora de su propia realidad y transformadora de la realidad del lector<sup>14</sup>.

Otra alusión mediatizada al *Quijote* aparece en *La nueva novela hispanoamericana* para colocar a Cortázar con respecto a Cervantes: «Michel Foucault dice que "Don Quijote lee al mundo para demostrar los libros". Cortázar propone la opinión contraria. Por boca de Morelli, declara su intención de hacer una novela, no escrita, sino des-escrita» (p. 72). Por ser breve, esta referencia contrastiva podría pasar por encima de la atención del lector. Sin embargo es fundamental porque nos da una de las fuentes que orientaron las lecturas cervantinas de Carlos Fuentes: de hecho, las páginas que Michel Foucault dedicó al *Quijote* en *Les mots et les choses*<sup>15</sup> subrayan la «modernidad» de Cer-

<sup>12</sup> Si lo será, según veremos, en la bibliografía de *Cervantes o la crítica de la lectura*, donde se menciona *El pensamiento de Cervantes* (1925) que aquí viene al caso como vendría otro estudio de A. Castro, también olvidado en 1976, «Cervantes y Pirandello», in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967<sup>3</sup>. Para un comentario de la bibliografía de *Cervantes o la crítica de la lectura*, véase Roberto González-Echeverría, «Terra Nostra: teoría y práctica», in *Revista Iberoamericana*, XLVII, núms. 116-117, julio-dic. 1981, pp. 289-298.

<sup>13</sup> De los sesenta o más cuentos que Gabriel García Márquez afirma haber escrito «sobre la vida de los latinoamericanos en Europa», se sabe ahora que se salvaron los *Doce cuentos peregrinos* (1992). Pero en 1984, declaró que los había tirado todos al «cajón de la basura»: «Su principal defecto era el fundamental para romperlos: ni yo mismo me los creía». («¿Cómo se escribe una novela?», in *El País*, 30.1.1984, ahora en *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 511-513).

<sup>14</sup> Comentando el pasaje citado, escribe Luis Davila, «Carlos Fuentes y su concepto de la novela», in *Revista Iberoamericana*, XLVII, núms. 116-117, julio-dic. 1981, pp. 73-78: «[...] el novelista nos llama la atención a la discrepancia que existe entre un conocimiento crítico de la realidad novelística, según se le explica o se le da al lector para que crea en la obra, y la experiencia de la propia lectura por medio de la cual se atraviesa en forma afectiva al territorio del texto mismo» (p. 76). A la verdad, no veo tal oposición entre imposición crítica y experiencia de la lectura en el texto de Carlos Fuentes, pero sí, repito, la hay entre dos finalidades de la escritura de ficción.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 60-61. Este libro figurará en la bibliografía de *Cervantes o la*

vantes y el papel de la lectura en la locura quijotesca. La interpretación de Michel Foucault, al parecer, impresionó al novelista mexicano: las ideas del filósofo francés germinaron tanto que se hicieron piedras de toque del segundo momento de su aproximación al *Quijote*. Asimismo al evocar el proyecto cortazariano de una novela des-escrita, Fuentes anticipa el capítulo XI de *Cervantes o la crítica de la lectura* donde, con más razón, devolverá a James Joyce la invención de la ficción crítica de la escritura. Pero, repito, en 1969, el propósito de nuestro ensayista era escribir una «defensa e ilustración» de la nueva novela hispanoamericana<sup>16</sup>.

El «índice de nombres» que remata *Casa con dos puertas* facilita la tarea del investigador. Pero como bien lo sabemos todos, un índice no es un instrumento inocente. Cervantes sólo tiene tres entradas frente a las trece de su contemporáneo Shakespeare a quien, es verdad, se dedica un artículo exclusivo («Las casas de Shakespeare», pp. 161-167). Para apreciar como conviene la comparación, observamos que el mismo índice de un libro que recoge escritos sobre el teatro (pp. 159-194) no tiene entrada a nombre, digamos, de Lope de Vega, mientras que Calderón merece una mención fugaz e inevitable (p. 174) en un artículo sobre «El auto profano de Jean Genet».

Ya hemos situado la aproximación Cervantes-García Márquez en la reivindicación de la modernidad literaria hispanoamericana promovida por Carlos Fuentes. Las otras dos menciones a primera vista carecen de valor crítico aunque la más antigua que yo conozca, la que bajo forma admirativa aparece en un artículo dedicado a la muerte del Maestro Manuel Pedroso, español exiliado en México, es, quizá, menos inocente de lo que uno podría creer: «Y jamás — ¡Dios lo librara, y si no Cervantes! — solemnidad» (p. 89). ¿Acaso no se equipara el Creador literario por excelencia al supuesto Creador del mundo? ¿Acaso no se convoca el desenfado cervantino? Esta calidad apenas reconocida, por no decir desconocida, en los dos primeros momentos del retrato literario de don Miguel por Carlos Fuentes, como veremos, hará su camino<sup>17</sup>.

*crítica de la lectura*. Ya en su *Histoire de la folie à l'âge classique*, (Paris, Plon, 1961), Michel Foucault había examinado el caso de la locura del hidalgo de La Mancha. Para una crítica de las ideas de Foucault, véase Roger Duvivier, «La mort de don Quichotte et l'Histoire de la folie», in *Marche Romane*, XX, 1970, pp. 69-83.

<sup>16</sup> Cervantes aparece citado una última vez en *La nueva novela hispanoamericana* como punto de arranque de la empresa de Juan Goytisolo para quien el problema es «hacerse extranjero a su lengua, recobrar un desamparo que, de nuevo, convierta la lengua en desafío y una exploración, como lo fue para Cervantes, Rojas o Góngora» (pp. 81-82). Recordemos que la revolución de la novela por la reapropiación de la lengua es la meta que se asignaba el propio Carlos Fuentes (Cfr. el art. cit. de Teodosio Fernández).

<sup>17</sup> Para completar, diremos que Cervantes aparece adjetivado, junto a uno de sus personajes, en el mismo artículo, pero referido a la persona de Pedroso: «Las masas amorfas no existían para Pedroso: él tenía amigos. Como el Diego de Miranda de la epopeya cervantina, distinguía y comprendía a cada uno [...]» (p. 91). Por fin, en «La novela como tragedia:

La segunda etapa viene constituida esencialmente por *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), pieza central, hasta ahora, de las lecturas cervantinas de Carlos Fuentes. Si bien no me ocupo de la presencia de Cervantes en las ficciones, no es indiferente recordar que este ensayo viene estrechamente vinculado a la escritura de *Terra Nostra*. Se plasman los «impulsos paralelos» y «preocupaciones comunes» de ambas obras en una «bibliografía gemela»<sup>18</sup>, ya debidamente valorada por la crítica<sup>19</sup>. Sin embargo el ensayo tiene propósitos explícitos: reflexionar sobre el *Quijote* como base de «una nueva manera de leer el mundo» y, sobre todo, como «crítica de la creación dentro de la creación» (p. 15).

A la verdad, el ensayista desarrolla ideas esbozadas en *La nueva novela hispanoamericana*: la primera impulsada probablemente, como vimos, por la lectura de Michel Foucault y la segunda, por la, ahora confesada, de Américo Castro. Otra vez cabe observar que dichos conceptos tan fecundos para una comprensión de Cervantes corresponden al programa literario del novelista actual, quien, en la «Advertencia» había ratificado la actualidad del *Quijote* al vincular el ensayo a la reflexión sobre la identidad mexicana en su relación conflictiva con España (pp. 9-12).

No obstante, el sello definitivo de esta «segunda» lectura del *Quijote*, el que la distingue de la primera completándola, es la tentativa de contextualización histórico-literaria de la obra de Cervantes que llenan los capítulos II-VIII de *Cervantes o la crítica de la lectura*.

La novedad de Cervantes, afirma Carlos Fuentes, radica en su ruptura con la lectura unívoca de la tradición épica y en el hecho de que hizo posible el encuentro de Amadís y de Lazarillo. El escritor mexicano retoma consideraciones hilvanadas por los mejores críticos contemporáneos. Sin citarlos, quizá porque no había leído directamente, pongamos por caso, a Leo Spitzer, Juan Bautista Avalle-Arce o Edward C. Riley<sup>20</sup>. Los caminos de la crítica también tienen sus vericuetos y atajos.

Producto de la contextualización histórica es la situación paradójica de Cervantes, creador de la novela moderna en la España de la

William Faulkner» (fechado en 1962-1969), se lee: «[...] la novela clásica, tal como fue concebida de Cervantes a Thomas Mann, estaba amenazada, si no de muerte, sí de una prolongada agonía» (p. 59). Aquí, Carlos Fuentes arrincona la «revolución» cervantina, la cual seguía alimentando la modernidad hispanoamericana, según él mismo reconocía. Curiosa amnesia, muy temporera, debida, quizá, a la rapidez de la escritura de un artículo de prensa aun revisado.

<sup>18</sup> Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 111. De aquí en adelante, remito directamente a esta edición en el texto.

<sup>19</sup> Cfr. *supra* n. 12.

<sup>20</sup> Menciono a estos tres críticos porque Carlos Fuentes hubiera podido haber leído en 1976: L. Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», in *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974<sup>2</sup>, pp. 161-225; J.B. Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975; E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.

Contrarreforma monolítica, «mutilada, encerrada, vertical y dogmática» (p. 35). A todas luces, la contradicción aparente intrigó a Carlos Fuentes quien volverá sobre ella una y otra vez: «La sociedad española de la época, privada del pluralismo moderno, inventó, con la lengua española, la idea revolucionaria de la multiplicidad de los puntos de vista»<sup>21</sup>; «[...] la paradoja es que de la España postridentina surgen el lenguaje y la imaginación fundadores de la modernidad que la Contrarreforma rechaza»<sup>22</sup>.

Tales aproximaciones sociohistóricas fijan una clave del pensamiento crítico de Carlos Fuentes sobre el poder de la literatura que puede ir a contratiempo de la evolución social. Aquí también tendremos que pasar por encima de reparos que se podrían hacer a la «paradoja» cervantina. A la verdad, la Contrarreforma no desautorizó el *Quijote* que, como todo el mundo sabe, tuvo un éxito enorme en su tiempo. El Carlos Fuentes de 1976 no se había dado cuenta, al parecer, que las aventuras del hidalgo fueron leídas como una obra cómica y nada más. La ideología dominante no tenía asideros para rechazar la modernidad literaria de una obra, protegida por la relativa autonomía de la literatura, que no asediaba de frente los baluartes de la sociedad estamental.

«La crítica de la creación dentro de la creación» y «la estructuración de la crítica como una pluralidad de lecturas posibles» (*Cervantes*, p. 35), respuesta cervantina a la Contrarreforma según Carlos Fuentes, eran de hecho compatibles con una sociedad que se desvivía autoengañándose. Lo que intriga al ensayista es esta aporía consabida de una historia literaria determinista que constata, extrañada, el desfase entre la decadencia de los aparatos de un Estado, del mismo Estado, y el ápice de una cultura.

A la verdad, cabe preguntarnos si Carlos Fuentes no vuelve a proyectar su situación de novelista hispanoamericano de hoy en la sociedad española de la Contrarreforma, si no se proyecta a sí mismo en la personalidad literaria de Cervantes, si el proyecto cervantino definido por el ensayista no es un remedo retrospectivo del novelista. Dicho de otra forma, Cervantes sería el «padre» de la nueva novela hispanoamericana, el «padre» literario de Carlos Fuentes porque en una sociedad periférica de la modernidad revolucionó el discurso ficticio denunciando los cimientos de su realidad.

Tampoco es inocente la descripción del transfondo histórico-literario del *Quijote*. Inspirado en la visión, discutible y discutida, de Américo Castro — el Américo Castro de *La realidad histórica de España* bastante distanciado de *El pensamiento de Cervantes*, como no

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, «Libros para compartir la imaginación del mundo» [Discurso al Congreso de la Unión Internacional de Editores], in *El País*, 12.5.1984.

<sup>22</sup> Carlos Fuentes, «Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1987», in *Carlos Fuentes. Premio «Miguel de Cervantes» 1987*, p. 22.

parece advertirlo Carlos Fuentes —, el escritor mexicano, siguiendo las huellas del español Juan Goytisolo, se adhiere de una manera un tanto acrítica a cuantas disquisiciones de don Américo por más controvertibles que sean (por ej. sobre el «mudejarismo» del *Libro de buen amor*). Nos las tenemos una vez más con una retrospectiva: la España mestiza, pluricultural de Américo Castro es, digo yo, asimilable al México de Carlos Fuentes.

El capítulo VI dedicado a *La Celestina* se inspira en lo mismo reforzado por la lectura de *The Spain of Fernando de Rojas* de Stephen Gilman que figura en la bibliografía. En las páginas sobre los Comuneros (cap. VII), se adopta la revisión propuesta por José Antonio Maravall, interesante para un lector especular como Carlos Fuentes, en cuanto la imposición final del ideal imperial de Carlos V representa, en dicha perspectiva, una catástrofe, también para la América española.

A partir del capítulo VIII, el ensayo vuelve a concentrarse sobre Cervantes abordando primero la cuestión del influjo de Erasmo, reconocido y admitido ya que aquí se condensan las propuestas de Américo Castro, el de *El pensamiento de Cervantes* esta vez. El hispanista no puede sino notar un fallo bibliográfico de importancia: Carlos Fuentes desconoce, al parecer, a la mayor autoridad en el campo del erasmismo español, Marcel Bataillon cuya versión castellana de *Erasmus et l'Espagne* había sido publicada en México por el mexicano Antonio Alatorre. No cabe duda de que la lectura del capítulo «El erasmismo de Cervantes» de este libro hubiera matizado las páginas de *Cervantes o la crítica de la lectura* sobre el tema<sup>23</sup>. El «olvido» se remediará en las páginas de *Valiente mundo nuevo* (1990) dedicadas a la «sonrisa erasmiana» de Cervantes, inspiradas en la obra maestra del «historiador francés»<sup>24</sup>.

La nueva lectura del *Quijote*, cuyos resultados se dan en el cap. IX, se arraiga en la de la etapa anterior. Se repiten, aclaran y profundizan los modelos cognoscitivos ya esbozados en *La nueva novela hispanoamericana*, sacando de ellos las consecuencias de propuestas claves tales como: «Seguramente, ésta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus aventuras de ficción» (p. 76). La ruptura cervantina con la univocidad del orden épico<sup>25</sup> determinó no sólo la invención de la novela moderna (p. 77) sino también el mismísimo «nacimiento del mundo moderno»: cuando Don Quijote salió a recorrer la tierra, «aprendió a poner en duda y a criticar al mundo, a crear este

<sup>23</sup> Marcel Bataillon, «El erasmismo de Cervantes», in *Erasmus y España*, trad. cast. de A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, II, pp. 400-427.

<sup>24</sup> Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 255, 257.

<sup>25</sup> En *Valiente mundo nuevo*, Carlos Fuentes, inspirándose en Bajtin, interpretará esa ruptura como una conversión de la épica «en un objeto de burla».

instrumento maravilloso, insustituible, de desajenación, de conocimiento a través de la imaginación, que llamamos novela»<sup>26</sup>.

La coincidencia del surgimiento de la ficción moderna con la modernidad a secas es, por supuesto, una visión de literato. Dudo mucho que la comparta la historia. Pero no importa saber quién se lleva la palma o la razón: el escritor y el historiador se mueven en dos esferas distintas conforme a la nueva dimensión epistemológica que configura precisamente la modernidad: la multiplicidad de los puntos de vista.

El de Cervantes y de Carlos Fuentes es el del escritor de ficción, es el de la literatura que irrumpe — volvemos a lo dicho ya en *Casa con dos puertas* — cuando Don Quijote visita a la imprenta barcelonesa donde ve sus aventuras en letras de molde: «Don Quijote es remitido a su única realidad: la de la literatura» (p. 82).

La puesta en duda de la realidad del mundo no estorba la voluntad cervantina de instalar valores en el corazón de dicha realidad (cap. X). Estos son, según Carlos Fuentes, el Amor y la Justicia, de herencia erasmista, ideal sustentado en la Utopía de la Edad de Oro (p. 88)<sup>27</sup>.

Lo no dicho de esta perspectiva socioética me parece ser, otra vez, el discurso de nuestro escritor sobre las sociedades iberoamericanas cuyas injusticias, como las de la España de la Contrarreforma, podrían (hubieran podido) remediarse por los valores, personales y sociales, exaltados por Erasmo y Cervantes. ¿No es América la Tierra de experiencias utópicas por antonomasia? El *Quijote* es el puente entre el mito de la Edad de Oro y *Terra Nostra*<sup>28</sup>.

Es así como *Cervantes o la crítica de la lectura*, que se daba como meta la contextualización histórica del *Quijote* desemboca en la más absoluta a-historicidad y llega a transformar la literatura en mito de sí misma. ¿A qué corresponde esta literatura hipostasiada producida por un solo autor polígrafo, multilingüe, polimorfo, transtemporal y transespacial? ¿A qué corresponde esta reivindicación de una sola literatura, la misma que persiguió James Joyce (cap. XI), constituida del «mismo libro abierto, de todos» (p. 96)? ¿A qué corresponde sino a un mito?

<sup>26</sup> Intervención de Carlos Fuentes en la mesa redonda «La experiencia del novelista», in *Revista Iberoamericana*, XLVII, 1981, p. 312.

<sup>27</sup> Otra alusión al famoso discurso quijotesco en *Valiente mundo nuevo*, p. 66.

<sup>28</sup> Esta configuración semántica que reúne mito de la Edad de Oro, Utopía, América y ficción, viene ratificada en una frase de un artículo dedicado a Juan Rulfo: «El arte cumple un vasto recorrido en busca de la tierra feliz del origen, de la isla de Nausicaa de Homero a la Edad de Oro de Luis Buñuel, pasando por el Paraíso cristiano de Dante y la Edad de Oro de Don Quijote» (Carlos Fuentes, «Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo», in *Revista Iberoamericana*, XLVII, núms. 116-117, julio-dic. 1981, p. 16). Quizá valga la pena notar que la enumeración consta de nombres de «autores», con la excepción de Don Quijote: una vez más el personaje ha suplantado al creador.

Entre las referencias ausentes de la «Bibliografía conjunta» del ensayo de 1976 está el ahora casi ineludible Bajtin cuando del *Quijote* se trata. Sin embargo, las principales obras del teórico ruso ya estaban disponibles al menos en inglés y en francés<sup>29</sup>. ¿No las había leído todavía Carlos Fuentes? Es muy probable que no, dada su propensión a sustentar sus reflexiones en las de los «maîtres à penser» del momento. En todo caso, el recorrido de las dos primeras etapas en la construcción de «su» *Quijote* nos enseña a las claras que, hasta la fecha, la dimensión cómica de la obra se la había poco menos que escapado. La lectura de Bajtin, base teórica confesada de los ensayos de *Valiente mundo nuevo*<sup>30</sup>, y la reintroducción del humor marcan el tercer momento del retrato cervantino de Carlos Fuentes.

Aunque su discurso en la entrega del premio Cervantes 1987 condensa sustancialmente los conceptos básicos de *Cervantes o la crítica de la lectura*, finaliza mencionando una «poética de La Mancha» unida a «la del Nuevo Mundo»<sup>31</sup>. Ahora bien, esta expresión «poética» o «tradición de La Mancha» es clave recurrente de dos entrevistas<sup>32</sup> donde se vincula a la polifonía bajtiniana y a la primera lectura del *Quijote* atestiguada históricamente, la cómica (aunque esta perspectiva diacrónica sigue desapercibida por Carlos Fuentes). Su meta, ahora, es recuperar «el gran humor, el juego, las disgresiones [sic] de lo que llamo la tradición de La Mancha, la tradición impura, lúdica e inclusiva de Cervantes, Sterne y Diderot, que fue interrumpida por la tradición de Waterloo» (*M.R.V.*, p. 89). Y a Julio Ortega, quien le plantea la cuestión de su «evolución cervantina», contesta Carlos Fuentes: «[...] quiero ir más allá de la visión foucaultiana, y ver que al salir del mundo de la unidad y la analogía, [Don Quijote] se encuentra con un mundo de diversidad y diferencia» (*J.O.*, p. 638).

Este encuentro supone otro con el dialogismo bajtiniano y un ir más allá de la lectura «foucaultiana» de las dos primeras etapas, si bien, como vimos, ésta había sido ya en parte desplazada por el pensamiento de Américo Castro en *Cervantes o la crítica de la lectura*, la recuperación de la «tradición de Mancha» es también recuperación del

<sup>29</sup> M.M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, tr. I. Iwolsky, Cambridge, Mass., MIT, 1968; Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970; *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970; M.M. Bakhtin, *Problems of Dostoevskys Poetics*, tr. R.W. Rotsel, Ann Arbor, Mich., Ardis, 1973.

<sup>30</sup> *Valiente mundo nuevo*, pp. 36-38.

<sup>31</sup> «Discurso de entrega...», p. 76.

<sup>32</sup> María Victoria Reyzabal, «Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio (Entrevista a Carlos Fuentes)», in *Carlos Fuentes. Premio «Miguel de Cervantes» 1987*, pp. 83-101 [*M.V.R.* en el texto]; Julio Ortega, «Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha. Entrevista», in *Revista Iberoamericana*, LV, 1989, pp. 637-654 [*J.O.* en el texto]. En *Valiente mundo nuevo*, el escritor mexicano bautizó a los narradores hispanoamericanos contemporáneos de «hijos de Don Quijote», «hijos de la Mancha» (pp. 280-281).

humor mediante el carnaval bajtiniano: «Nuestra visión es más bien de una novela de humor, y en eso coincidimos con Bakhtin [...]» (*J.O.*, p. 639).

Pero, como en las etapas anteriores, esta nueva lectura del *Quijote* sigue siendo especular, es decir estrictamente relacionada con el propio quehacer literario: «Yo intenté muchas veces la novela cómica, digamos, que no salía porque no sabía cómo hacerla. No me podía reír todavía con la libertad con que puedo hacerlo en *Cristóbal Nonato* [1987]» (*J.O.*, p. 644). El retorno a la lectura original del *Quijote*, Bajtin de por medio, dio un fruto híbrido, sin duda circunstancial, con el divertido pastiche titulado «Capítulo N. De las razones que pasaron entre Don Quijote y Sancho, camino de la venta, y de la sin ventura aventura que en ésta les sucedió»<sup>33</sup>.

Saliendo de la lectura romántica del *Quijote*, prolongada, matizada o interrumpida por las valoraciones estructuralistas y las de Américo Castro, pero en fin de cuentas lectura «seria», Carlos Fuentes descifra ahora el lenguaje de Cervantes a la luz de la heteroglosia<sup>34</sup>.

También empieza a salir de la aporía de la historia literaria determinista y a matizar la paradoja cervantina. Aquí la aportación de la teoría de la recepción de Jaus, aunque no referida directamente al *Quijote* (*M.V.R.*, p. 91), me parece de suma trascendencia. El modelo explicativo del filólogo alemán que contrasta la lentitud de los cambios socioeconómicos y la rapidez de los cambios literarios que los anticipan, le permite a Carlos Fuentes vislumbrar este «misterio» del surgimiento de un Cervantes en la Contrarreforma más cerrada: «[Cervantes] escribe en el centro de la Contrarreforma y no precisamente como un ataque contra ella» (*J.O.*, p. 638).

Las reservas que pusimos arriba a las consideraciones sociohistóricas de Carlos Fuentes sobre el *Quijote* ya se están desvaneciendo.

Las conclusiones que de este retrato en evolución de Miguel de Cervantes — mejor, de la criatura que parió — por un novelista-ensayista mexicano, americano y cosmopolita de nuestro tiempo caen de su peso. Carlos Fuentes pasó su vida de lector del *Quijote* «contemporaneizándolo», haciéndolo suyo a tenor de su dominio de las teorías socioliterarias vigentes (Michel Foucault, Américo Castro, Mikhaïl Bajtin, ...), en consonancia con su visión (activista, polémica) de la «nueva

<sup>33</sup> In *La Cervantiada*, (Julio Ortega, ed.), México, UNAM/El Colegio de México/Eds. del Equilibrista, 1992, pp. 241-247.

<sup>34</sup> Quizá con demasiada precipitación. Así la afirmación — repetida en *Valiente mundo nuevo* (p. 183) — según la que «los protagonistas hablan lenguajes diferentes heteroglosicos; Quijote y Sancho no se entienden» (*J.O.*, p. 639) soslaya el hecho de que el *Quijote* es también la aventura de dos lenguajes que acaban por entenderse ... como ocurre en el pastiche «Capítulo N...».

novela hispanoamericana» y en comunicación directa con su propia actividad creadora.

Lectura especular, por supuesto, ... ¿habrá otra?

**NOTA ADICIONAL.** - Este trabajo se terminó de redactar antes de la publicación de *Geografía de la novela* (Madrid, Alfaguara, 1993) en la que Cervantes vuelve a ocupar un lugar destacado. Habrá que tomarlo en cuenta en una eventual continuación de la investigación.

MARIA LUISA CUSATI

### EL QUICHOTE DE THOMAZ RIBEIRO COLAÇO

1. En una reciente entrevista José Saramago<sup>1</sup> ha afirmado que *Don Quijote* de la Mancha, desde el punto de vista de la cultura occidental, es el grande libro de la humanidad. Es el libro que contiene en sí todo, absolutamente todo lo que, de una forma u otra, se relaciona con lo humano.

Este juicio del escritor que hoy se considera en el mundo entero como el gran embajador de la cultura portuguesa me ha parecido interesante y he querido compararlo con las noticias que tenemos sobre la fortuna de Don Quijote en Portugal.

Sabemos que la primera traducción del *Quijote* al portugués se realizó en 1794<sup>2</sup> mientras que *Os Lusíadas* de Camões fue traducida al castellano a los pocos años de su publicación<sup>3</sup>. Este dato, como ha subrayado José Ares Montes<sup>4</sup>, está pidiendo a voces una valoración que tenga en cuenta el momento dinástico que los dos países vivían, momento caracterizado por la unión de las coronas. A pesar de que se trataba de una monarquía dual, y a pesar de que Felipe II se comprometía a mantener una administración que respetase las dos nacionalidades sin posibilidad de dominio de la una sobre la otra, la situación creaba, no obstante, una inevitable condición de supremacía de la lengua castellana sobre la portuguesa. Cualquiera que tuviese necesidad de mantener contactos con la corte tenía que conocer y utilizar el castellano a la perfección mientras que los castellanos no tenían ninguna necesidad de conocer el portugués. Surge así en Portugal ese fenómeno del bilingüismo que caracteriza también la producción literaria. Baste pensar a un autor como D. Francisco Manuel de Melo cuya rica producción en portugués tiene como contrapeso casi equivalente

<sup>1</sup> José Saramago en febrero de 1994 intervino en Nápoles a la mesa redonda sobre *La situazione attuale della letteratura portoghese*; en la circunstancia se le entrevistó por la *Biblioteca ideale* de televisión, de ahí la declaración aludida.

<sup>2</sup> *O engenheiro fidalgo Dom Quixote de la Mancha* traducido em vulgar. Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1794, 6 vv.

<sup>3</sup> La publicación de *Os lusíadas* es de 1572; ya en 1580 tenemos traducción al castellano en Alcalá por Bento Caldeira y en Salamanca por Luis Gómez de Tapia.

<sup>4</sup> J. Ares Montes, *Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII*, «Anales Cervantinos», II (1952), pp. 193-230.

la producción en castellano. Para las personas cultas, por lo tanto, un texto castellano no ponía ningún problema de lectura; existía una ósmosis, como demuestra la publicación en Portugal de tres de las siete ediciones de *Don Quijote* datadas 1605<sup>5</sup>.

2. Un examen de la fortuna de la obra de Cervantes en Portugal ha sido realizado por José Ares Montes por lo que se refiere al siglo XVII<sup>6</sup>. Él ya ha subrayado el poco interés que la novela de Cervantes suscitó entre los portugueses de su época. A pesar de las iniciativas editoriales, cuyo mercado por otra parte tampoco, evidentemente, estaba restringido al sólo reino de Portugal, las referencias coetáneas parecen ser más bien escasas y fugaces. Por lo tanto no hay que extrañarse por el hecho que el propio Francisco Manuel de Melo en su *Hospital das Letras* de 1657 se limite a una veloz cita de Cervantes tildándole de poeta infructífero aunque feliz prosista. También António de Sousa Macedo en su *Flores de Espanha, Exelências de Portugal* de 1631 había citado de paso a Cervantes por sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda* y gracias a una opinión cervantina favorable a la lengua portuguesa definida como «dulce y suave». Según Ares Montes sería abusivo extrapolar el relativo desinterés de los autores portugueses hacia Cervantes de un más general apartamiento lusitano de las letras españolas de la época cuyas razones «son más complejas, y no es este lugar a propósito para exponerlas»<sup>7</sup>. El tema del Fidalgo D. Quijote, en opinión de Ares Montes, en cambio encontrará su eco en el siglo XVIII a partir de la escenificación llevada a cabo por António José da Silva con su *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Finalmente el crítico opina que de unas lecturas escasas y poco profundizadas no podemos tampoco pretender ninguna novedad valiosa.

Relativamente al siglo XVIII el trabajo de investigación de Fideleiro de Figueiredo<sup>8</sup> arranca justamente de la obra de António José da Silva, llamado *o Judeu*. En su análisis se destaca como dicha transposición teatral utiliza a los personajes cervantinos de manera anodina, atribuyendo a Don Quijote y Sancho una comicidad exterior y algo superficial. Sin valorar negativamente la interpretación, nuestro crítico consigna esa diversidad entre el alma portuguesa y la española.

Más reciente es el trabajo realizado por Maria Fernanda de Abreu, quien ha estudiado la presencia de Don Quijote en el ámbito de los siglos XVIII y XIX y ha profundizado las relaciones existentes entre el

<sup>5</sup> Y efectivamente Pedro Craeshbeck publicó la edición lisboleta de la obra cervantina tan solo con un mes de retraso con la aparición de la princeps.

<sup>6</sup> Art. cit. en la nota 4.

<sup>7</sup> Art. cit., p. 198.

<sup>8</sup> F. de Figueiredo, *O thema do Quixote na Literatura Portuguesa do séc. XVIII*, «Revista de Filología Española», VIII (1921), pp. 47-56; Id., *O thema do Quixote na Literatura Portuguesa do séc. XIX*, «Revista de Filología Española», VIII (1921), pp. 161-169.

Quijote y el romanticismo, interesándose especialmente por el análisis de la obra de Camilo Castelo Branco y de Almeida Garrett<sup>9</sup>.

3. La obra que ha despertado mi curiosidad se titula *D. Quichote - Rei de Portugal*. Mi propósito es señalar a los cervantistas esa curiosa obra de creación, donde se expone una interpretación que es poco definir original, puesto que podemos considerarla extremadamente singular y un poco en el lindar de una nueva *locura* quijotesca, en la línea de la repropuesta del mito indicada a comienzos del siglo por Unamuno y la generación del 98. Su autor, Thomas Ribeiro Colaço (1899-1965), abogado y periodista, fue fundador del semanario literario *Fadrique* que empezó a publicarse en 1934 y fue además poeta, novelista y autor de teatro. Su *D. Quichote*, como a menudo ocurre en textos lusitanos, no lleva fecha de edición, y yo doy por buena la datación que ofrece la *Enciclopedia luso-brasileira de cultura*, 1957<sup>10</sup>. El autor define el texto como una «obra com quatro prefácios, três capitulos, numerosas notas e muitas mais virtudes». Y efectivamente su estructura interna prevee nada menos que cuatro prefacios que sirven para presentar los varios enfoques desde los cuales el lector puede ver la obra. El primer punto de vista, que el autor define subjetivo, nos presenta una propia, aunque improbable, ascendencia sebastianista.

Desde el segundo se delinea lo que Ribeiro define como 'complejo de omisión' o la tendencia, que resulta, a su entender, constante en los españoles, a olvidar la existencia de Portugal. Por ese camino el autor llega a definir el Don Quijote como «a epopeia da omissao». Su libro servirá a demostrarlo.

El tercer punto de vista demuestra que los portugueses no han resaltado nunca su propia especificidad y han permitido a los demás perjudicarlos dañando su imagen «Porque em fim de contas — dice — isso que chamo sentido de propaganda é certa presença natural do amor pátrio nos domínios do espírito... Por a cultura portuguesa se envergonhar de ser portuguesa não ganha universalidade» (pag. 61).

El cuarto prefacio, que se presenta como una carta abierta a Aquilino Ribeiro, al examinar dos ensayos suyos, (el primero: *Camões, Camilo, Ecq e outros mais* y el segundo: *Luís de Camões*) aclara su con-

<sup>9</sup> M. Fernanda de Abreu, *Camilo leitor de D. Quixote*, Porto, UPLE, 1984; su tesis de doctoramento, que creo todavía sin publicar, lleva el título: *Românticos portugueses por caminhos de D. Quixote* (1992).

<sup>10</sup> T. Ribeiro Colaço, *D. Quichote-Rei de Portugal*, Lisboa, ed. S.I.T., s.d. T. Ribeiro (1899-1965) fue abogado de profesión, pero sobre todo se dedicó al periodismo. Gran parte de su producción está dispersa en distintos periódicos. A él se debe la creación del semanario literario *Fadrique*, que dirigió desde su fundación, aunque la publicación tuvo una vida corta (1934-1935). Fue poeta, novelista, autor de teatro. Desde 1940 en adelante vivió en Brasil, alejándose de la vida política y de la realidad portuguesa. La obra que estudiamos como ocurre a menudo en ediciones hechas en Portugal carece de la fecha de edición o impresión. De la *Enciclopedia Luso-Brasileira de cultura*, Lisboa, ed Verbo, bajo la voz Colaço deduzco la fecha de publicación de 1957.

cepto de amor patrio, desmonta el concepto de sebastianismo, analiza la visión que Aquilino tiene de D. Sebastián y la relaciona con la otra visión, tierna y devota, que, en su opinión, trasluce de la obra de Camões.

Y aquí en este punto inserta una biografía de Cervantes que funciona para proporcionar datos concretos que den un valor documental al texto. Pero los datos que ofrece están deformados a causa del constante intento de resaltar todos los momentos que acercan Cervantes a Portugal. Todo ello sucesivamente le sirve para sostener la carencia de este aspecto de la vida de Cervantes en las biografías realizadas por estudiosos españoles, carencia que Ribeiro sostiene que es algo consciente, lo que le permite imputar a los españoles un continuo pecado de omisión. Procede así el autor dejándose llevar por complicadas elucubraciones que construye a partir de conceptos tomados de varios autores, sin indicar en ningún momento las fuentes en las que el trabajo se apoya.

La afirmación de Cervantes en el prólogo a *Don Quijote*, cuando el imaginario amigo dice al autor que «esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías», es interpretada por Ribeiro como una invectiva contra un caballero (p. 162) específico. Le resulta absurdo que Cervantes haya elegido un género que se consideraba ya anacrónico volviéndolo a proponer y a la vez negando su validez: «Cervantes tería resuscitado a cavalaria pelo desejo de a matar melhor?» No, Cervantes pensaba a un modelo de caballero muy concreto y además mientras escribía podía incluso imaginar que tal modelo (o tal caballero) viviera todavía: Era D. Sebastião, Rei de Portugal. Y de ahí la conclusión: «Cervantes serviu documentadamente, no *D. Quichote* e na vida, a política do imperialismo espanhol» (p. 166) y «Por fim, escreveu o *D. Quichote* para destruir a projecção patriótica portuguesa encarnada por El-Rei D. Sebastião» (p. 168).

A estas alturas del libro (más o menos la mitad) el proyecto del autor está bien claro y en la otra mitad Ribeiro no hace más que ejercitar su pluma en oprimentes repeticiones. Se trata de una construcción que Ribeiro Colaço, animado por un encendido nacionalismo, ha levantado con la única finalidad de atribuir un alma portuguesa a Cervantes, de quien se supone que, a su pesar, puso su genio al servicio del poder español contribuyendo activamente a la destrucción de una figura/mito como la del D. Sebastián, figura que podía representar un peligro en aquella fase tan delicada de apropiación y absorción de la nacionalidad portuguesa por parte de la España Imperial.

Para terminar: se puede incluir esta obra de Thomaz Ribeiro Colaço en el filón de esas iniciativas que han ido surgiendo de vez en cuando en área ibérica a lo largo de este siglo, iniciativas que reutili-

zan la invención en clave realística construyendo discursos literarios a medio camino entre el ensayo y el panfleto nacionalístico<sup>11</sup>.

En este sentido creemos posible afirmar que el propio Ribeiro ha definido correctamente su obra al concluir, tal vez con una punta de coqueta autoironía, «en linhas terminais pensei pedir perdão para estas notas — melhor será, caíndo afinal num recorte classico, requerer esse perdão para toda a obra».

#### LA CRÍTICA DE NABOKOV AL QUIJOTE CRUELDADE Y MISTIFICACIÓN

Vladimir Nabokov, según se sabe, fue invitado por la Universidad de Harvard, el año académico 1949-50, a dar un curso temerario en *Humanities 2* sobre la novela. El título de la medida, si lo dice quien Nabokov habla de ella, le dio la oportunidad de iniciar el curso con el *Quijote*, punto de partida lógico para el estudio de la evolución del género novelístico en Europa: Dickens, Dostoevski, Flaubert, Tolstói, etc. autores ya señalados por Nabokov en la revista que daba en la Cornell University, como se sabe por el programa Cervantes, autor que «apparentemente egli non amava».

Cuando empezó a estudiar el texto de Cervantes para la preparación de las clases, descubrió «che gli studiosi anglosassoni avevano negli anni ingentilito il vecchio libro crudele fino a trasformarlo in una favola inoffensiva ed «economica» dal tema dell'apparente e della reale, realizando «una rómula sentimentalizante» de los personajes».

Nabokov trató de despejar el texto cervantino de las insinuaciones críticas que se le habían atribuido y que no eran plausibles por entonces. Como gesto de amistad, editó con gusto Nabokov y Herbert Gold, «feci a pezzi il *Don Quixote*, quel vecchio libro crudele, davanti al «tormento studentesco» della Memorial Hall, per l'orrore e l'embarraso di alcuni miei colleghi più conservatori». Con este gesto extremo, trataba de desmenuar lo que consideraba una mistificación crítica superpuesta a la obra, para Nabokov, que con bien sabe, varió no supo igualmente criticar, cuando a su vez usó una especie de mistificación de signo contrario, es decir, andaba criticando la del «sentimiento gracioso y cruel del texto, como que desvirtuado en un capítulo de su libro *Lectures on Don Quixote*, precisamente titulado «Cruelty and mystification».

La tesis de Nabokov es la siguiente: «Le don parti del *Don Quijote*».

<sup>11</sup> En Portugal se ha realizado una iniciativa en este sentido con la publicación de *O português Cristóvão Colombo, agente secreto do rei D. João II* (ed. Referendo, 1988) de Augusto Cassiano Mascarenhas Barreto. La obra no hubiera merecido ningún comentario, puesto lo absurdo de la tesis defendida. Sin embargo la campaña de propaganda y la difusión alcanzada han impuesto a los mayores especialistas tomar partido sobre el tema. Luís de Albuquerque, Vasco Graça Moura, Alfredo Pinheiro Marques, D. Luis Lancastre e Tavora cada uno con su estilo han derrumbado definitivamente y sin apelación la absurda contrucción nacionalista de Mascarenhas Barreto.



En este sentido creemos posible afirmar que el propio Ribeiro ha definido correctamente su obra al concluir tal vez con una punta de coquetería: «en todas las terminaciones de la obra queda para estas notas — mejor será, cuando ainal un recorte clásico, que se este trabajo para toda a obra».

La afirmación de Cervantes en el prólogo a *Don Quijote*, cuando el imaginario amigo dice al autor que «esta vuestra escritura no unita más que a desahogar la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías», es interpretada por Ribeiro como una inversión contra un caballero (p. 162), específico. De resulta absurdo que Cervantes haya elegido un género que se consideraba ya anacrónico valiéndolo a proponer y a la vez negando su validez: «Cervantes tercia resuscitado a cavalaria pelo desejo de a matar melhor». No, Cervantes pensaba a un modelo de caballero muy concreto y además mientras escribía podía incluso imaginar que tal modelo (o tal caballero) viviera todavía: Era D. Sebastião, Rei de Portugal. Y de ahí la conclusión: «Cervantes serviu documentada mente ao *de Quixote* e na vida, a política do imperialismo espanhol» (p. 166) y «Por fim, escrevev o *Don Quixote* para destruir a projecção ideológica portuguesa encarnada por El-Rei D. Sebastião» (p. 168).

A estas alturas del libro (más o menos la mitad) el proyecto del autor está bien claro y en la otra mitad Ribeiro no hace más que ejercitar su pluma en oprimientes repeticiones. Se trata de una construcción que Ribeiro Colaço, animado por un encendido nacionalismo, ha levantado con la única finalidad de atribuir un alma portuguesa a Cervantes, de quien se supone que, a su pesar, puso su genio al servicio del poder español contribuyendo activamente a la destrucción de una figura/mito como la del D. Sebastião, figura que

señala Ribeiro como la única figura portuguesa que sobrevivió a la destrucción de D. Sebastião. En este sentido, Ribeiro Colaço, en su libro *Don Quixote* (1988) de la editorial Colibri, afirma que «Cervantes, en su obra, no sólo se refiere a un modelo de caballero muy concreto y además mientras escribía podía incluso imaginar que tal modelo (o tal caballero) viviera todavía: Era D. Sebastião, Rei de Portugal. Y de ahí la conclusión: «Cervantes serviu documentada mente ao *de Quixote* e na vida, a política do imperialismo espanhol» (p. 166) y «Por fim, escrevev o *Don Quixote* para destruir a projecção ideológica portuguesa encarnada por El-Rei D. Sebastião» (p. 168).

JOSÉ FRANCISCO MARTÍN CARRILLO

#### LA CRÍTICA DE NABOKOV AL QUIJOTE: CRUELDAD Y MISTIFICACIÓN

Vladimir Nabokov, el gran escritor ruso, fue invitado por la Universidad de Harvard, el año académico 1951-52, a dar un curso semestral en Humanities 2 sobre la novela. El titular de la cátedra, H. Levin, a quien Nabokov debía sustituir, le indicó la oportunidad de iniciar el curso con el *Quijote*, punto de partida lógico para el estudio de la evolución posterior del género novelesco en Europa: Dickens, Gogol, Flaubert, Tolstoj, etc, autores ya estudiados por Nabokov en los cursos que daba en la Cornell University, donde no aparecía en programa Cervantes, autor que «apparentemente egli non amava»<sup>1</sup>.

Cuando empezó a estudiar el texto de Cervantes para la preparación de las clases, descubrió «che gli studiosi americani avevano negli anni ingentilito il vecchio libro crudele fino a tramutarlo in una favola inoffensiva ed eccentrica sul tema dell'apparenza e della realtà»<sup>2</sup>, realizando «una robusta sentimentalizzazione»<sup>3</sup> de los personajes.

Nabokov trató de despejar el texto cervantino de las incrustaciones críticas que se le habían ido añadiendo y que no eran siempre pertinentes. Como gesto máximo, refiere con gusto Nabokov a Herbert Gold, «feci a pezzi il Don Chisciotte, quel vecchio libro crudele, davanti ai seicento studenti della Memorial Hall, per l'orrore e l'imbarazzo di alcuni miei colleghi più conservatori»<sup>4</sup>. Con este gesto extremo, trataba de deshacer lo que consideraba una mistificación crítica superpuesta a la obra, pero Nabokov, que tan bien supo verla, no supo igualmente evitarla, cayendo a su vez en otra especie de mistificación de signo contrario a la que andaba criticando: la de la violencia gratuita y cruel del texto, tema que desarrolla en un capítulo de su libro *Lectures on Don Quixote*, precisamente titulado «Crueldad y mistificación».

La tesis de Nabokov es la siguiente: «Le due parti del Don Chi-

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, 1989. Traduzione di Edoardo Albini. Premessa di Guy Davenport, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 13.

sciotte formano una vera e propria enciclopedia della crudeltà. Da questo punto de vista è uno dei libri più barbari e sgradevoli mai scritti»<sup>5</sup>, destacando en la Primera parte la crueldad física, y en la Segunda la crueldad mental. Dice Nabokov: «L'autore sembra metterla così: Vieni con me, sgarbato lettore, cui piace vedere un cane vivo gonfiato e preso a calci come un pallone; lettore che ami, la domenica mattina, sulla strada che conduce in chiesa, carezzare col bastone e inondare di saliva un povero vagabondo alla berlina; seguimi, brutale lettore, e considera a quali mani ingegnose e crudeli sono stato capace di affidare il mio eroe ridicolmente vulnerabile. Spero che gradirai quel che ho da offrirti»<sup>6</sup>, añadiendo a continuación una serie de ejemplos tomados de los episodios de la Primera parte: las burlas del ventero y la investidura de caballero de don Quijote (I,3); el episodio de Andrés, el niño azotado por el labrador para el que trabajaba (I,4), y también, en este capítulo cuarto, los palos que da a don Quijote el mozo de mulas de los mercaderes toledanos; la paliza que dan a Sancho los mozos de los frailes de San Benito (I,8); los palos que dan a Rocinante, a don Quijote y a Sancho los desalmados yangüeses (I,15); los episodios de la venta, con Maritornes, el mulero, el ventero y el cuadrillero de la Santa Hermandad, el bálsamo de Fierabrás y el manto de Sancho (I,16-17); las pedradas de los pastores (I,18); las pedradas y el robo por parte de los galeotes liberados (I,22); el episodio de Cardenio, que enloquecido golpea a don Quijote, a Sancho y a un pastor (I,24); la fascinante Dorotea, doncella que se presta a seguir el juego del cura y del barbero para sacar a don Quijote de Sierra Morena, y, en opinión de Nabokov, para burlarse del protagonista (I,30 y sig.); don Quijote, de nuevo en la venta, permanece varias horas colgado de una ventana (I,43); las aventuras de la venta se concluyen con don Quijote encerrado en una jaula y puesto sobre un carro de bueyes por sus amigos, el cura y el barbero, para llevarlo a casa (I,46); y un último combate entre don Quijote y Eugenio, el cabrero (I,52). Nabokov, ante tantas y tan repetidas escenas de violencia, no consigue entender como la obra haya podido pasar por un libro cómico, humorístico, y rechaza y censura la lectura jocosa de unos hechos tan dramáticos.

Nabokov, sin embargo, al hacer este análisis, olvida algunos presupuestos que son la base de la novela y que vienen presentados al inicio de la misma: ¿Qué se propone don Quijote?, ¿Cuáles son las determinaciones que se da?, ¿Cómo pensaba llevarlas a cabo?, y a la luz de estos interrogativos tratar de dar una respuesta al porqué tantos episodios de la obra se resuelven en combates violentos.

Don Quijote es un hidalgo entrado en años, que un buen día, a finales del siglo XVI, decide revivir y actualizar los ideales caballerescos, lanzándose a «buscar las aventuras y ejercitarse en todo aquello que

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 80.

él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama» (I,1), pensando en la mucha falta que hacía en el mundo su presencia «según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y dudas que satisfacer» (I,2), considerándose aquel «para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos» (I,20). No es difícil notar que estas determinaciones que se da don Quijote son determinaciones inadecuadas, que nunca podrían encontrar una correspondencia armónica en su ser individual, por ser demasiado generales y demasiado ideales. Don Quijote expresa la esasperación y el tormento de quien quiere darse ciertas determinaciones, pero no obtiene las que le serían apropiadas, precipitándose en una serie de truculencias que proyectan sobre su ser individual toda la tipología de un ideal anacrónico. La locura caballeresca le da la posibilidad de exteriorizar un alter ego que en la vida normal no había podido ser canalizado, no había encontrado una vía de expresión. Sintiendo impotente para darse determinaciones adecuadas, se da una serie de determinaciones imaginarias en la Primera parte, puesto que él mismo las inventa, y 'artificiales' en la Segunda parte, pues dependen de la invención de los demás personajes.

No hay tampoco que olvidar, que para actuar estos ideales, don Quijote sale de su casa armado con unas armas tan grotescas como sus ideales, pero armas al fin y al cabo, que comportan por parte de quien las lleva lo voluntad de actuar contra alguien, pues las armas de por sí presuponen un adversario, alguien que se opone con la fuerza al propósito de quien las lleva, por lo que «no es, pues, por casualidad por lo que don Quijote se ve enseguida rodeado de antagonistas: los que figuran en el conjunto de su invención, enemigos supuestos, los encantadores entre ellos y muy a lo vivo, y los que le depara la realidad en que se mete»<sup>7</sup>, la cual arrastrará siempre consigo al ideal con el que se piensa sustituirla.

Sin tener en cuenta estos presupuestos, no es de extrañar que Nabokov haga una interpretación parcial, que le impide captar el sentido total de la obra. Es interesante señalar al respecto la incapacidad de Nabokov para apreciar el humor del texto. Partiendo de una misma anécdota (la que recoge la observación de Felipe III que, paseando por los jardines de palacio, descubrió, bajo un árbol, a un joven estudiante muerto de risa con un libro en la mano, y dijo el rey: «está fuera de sí ... o lee la historia de don Quijote»; un cortesano premuroso fue a constatar y confirmó la suposición del soberano) Nabokov y F. Rico llegan a conclusiones diametralmente opuestas sobre la recepción de

<sup>7</sup> G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, 1975.

la obra por parte de los lectores de su época. Para Rico «una risa loca, una risa a mandíbula batiente, fue el principal homenaje que rindió a Cervantes la España coetánea»<sup>8</sup>, ilustrando su opinión con los juicios de los autores españoles más importantes de la época. Nabokov, sin embargo, no encuentra en la obra nada que pueda provocar las risas del estudiante, si no es una satisfacción sádica por la exagerada violencia que viene infligida al protagonista.

Sobre la relación violencia/humor en el Quijote, otro ruso, V. Sklovskij, afirma que: «la rudezza del romanzo non mi sorprende: queste scene di botte sono come le bastonature del circo o nelle fiabe»<sup>9</sup>, y en la misma línea se pregunta F. Rico: «¿no es cierto que en las viejas películas de slapstick nos desternillábamos con los platos rotos, las tartas en las narices y los bofetones, perfectamente equiparables a los destrozos ... de tantos lugares del Quijote? ¿No nos seguimos riendo con los porrazos del guiñol, con los golpes portentosos de los dibujos animados?»<sup>10</sup>. Se trata en todos estos casos de una «farsa convenida», en la que el lector o el espectador sabe que no puede aplicar a la ficción las mismas normas que a la realidad, riéndose de ver representadas escenas que si fueran reales podrían ser traumáticas.

L. Rosales ha llegado incluso a comparar a don Quijote con Chaplin, del que dice que «igual que don Quijote, comienza siendo un payaso y termina convirtiéndose en un milagro»<sup>11</sup>. Recuerda Rosales la filiación quijotesca de Charlot, sobre todo en su indumentaria y en su inhabilitación para vivir, porque «la interpretación de la realidad de don Quijote se encuentra alucinada por la obsesión caballerescas. La interpretación de la realidad de Charlot, se encuentra obsesionada por la obsesión mecanicista»<sup>12</sup>. La alucinación de uno y la obsesión del otro, los llevan en más de una ocasión a desenlaces violentos, sin que ninguno de los dos pierda nunca, por eso, ni la compostura, ni la dignidad, ni el respeto a sí mismo, es más, de ese contraste violento entre el ideal y la realidad, surge un finísimo humor debido a la inadecuación de ambos personajes.

Ahora bien, aunque la violencia insistente a lo largo de las páginas del Quijote sea «convenida», no por eso deja de estar menos presente, sólo que, en vez de ponerla en relación con la supuesta crueldad del autor, como hace Nabokov, sería más proficuo relacionarla con lo que A. Castro ha llamado «la doctrina del error» en Cervantes. Afirma Castro: «El error puede consistir en la falsa interpretación de una realidad física (venta/castillo; molino/gigantes; carneros/ejército; río

<sup>8</sup> F. Rico, «Las dos interpretaciones del Quijote», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, 1990.

<sup>9</sup> V. Sklovskij, *Una teoría della prosa*, Milano, 1966, p. 142.

<sup>10</sup> F. Rico, *obr. cit.*, p. 153.

<sup>11</sup> L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, 2 vol., Madrid, 1960, vol. II, p. 366.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Ebro/Oceano, etc); sus resultados, en fin de cuentas, se sitúan siempre en la gama de lo cómico (ridículo, humorístico, etc). Puede asimismo consistir el error en mala interpretación de una realidad moral...; las consecuencias de tales errores no suelen ser cómicas, sino trágicas, y a menudo tales yerros se castigan con la muerte»<sup>13</sup>.

¿En qué consisten estos errores morales? A. Castro pone varios ejemplos sacados del Quijote, el primero de ellos el caso de Juan Haldudo (I,4), quizás el episodio más melancólico de toda la obra: Juan Haldudo maltrata a Andrés, joven criado suyo; don Quijote, que viene a pasar por allí, lo sorprende y, como un alucinado espectador, piensa que con sólo su mandato podrá modificar la conducta del labrador, sin modificar los motivos que la determinan. El resultado es que su intervención viene sólo a empeorar la situación del niño, que aparecerá más tarde, para recordarle a don Quijote su error: «Como vuesa merced lo deshonoró tan sin propósito..., encendiósele la cólera, y como no la pudo vengar en vuesa merced, cuando se vio sólo descargó sobre mí el nublado ... si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni me ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuesa merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo» (I,31).

Señala también A. Castro el episodio de los galeotes. Es este un episodio más complicado, pues el error, en este caso, linda con lo problemático: «no hay justa consecuencia entre los delitos y las penas (de los galeotes) ... henos aquí ante un primer y fundamental error. Pero los guardias están obligados, por su función, a no soltar a los presos ... que don Quijote, por altos designios cree su deber violentar: segundo error. Los galeotes están libres y aspiran a correr por el ancho mundo; su libertador quiere que con las cadenas vayan a rendir pleitesía a Dulcinea. Nueva incongruencia de puntos de vista. Tercer error». ¿Quién tiene razón aquí? Cervantes ofrece diversos puntos de vista, recreando lo que el mismo Castro ha llamado «la realidad oscilante»<sup>14</sup>.

Esta concepción moral de Cervantes no la encontramos sólo en el protagonista, sino que se proyecta también a los personajes secundarios; bástenos pensar en la novela intercalada en la Primera parte, *El Curioso Impertinente*, en el modo particular de error y de locura que acomete a Anselmo, que contra todo buen juicio pone a prueba la virtud de su esposa a través de un audaz expediente que acabará trágicamente con la vida de los tres protagonistas, todo motivado por el doble error moral de Anselmo: hacia su mujer, Camila, a la que trata como a una abstracción, en vez de considerarla una persona de carne y hueso a la que hay que evitar posibles tentaciones; y hacia la amistad de Lotario, su amigo, al que obliga a seguirle en su locura.

<sup>13</sup> A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, 1ª ed., p. 118.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 117.

Lo mismo puede decirse de Grisóstomo (I,11-14) que muere suicida por no querer aceptar que el amor, la máxima esencia vital para Cervantes, se produce siempre a través de un acuerdo armónico entre personas que se eligen libremente, y que no puede darse habiendo desacuerdo entre ellas, no pudiendo ser ni forzado ni impuesto. Estos y otros casos (Cardenio, Camacho, etc) «convienen todos ellos en ofrecernos como germen de su carácter un enfoque erróneo de su punto de vista, sin tener en cuenta la manera de ver y sentir del prójimo»<sup>15</sup>, pero «la virtud de la realidad es, sin embargo, de tal índole, que aquella se dispara contra el infractor de su ley inmanente; se produce así una expiación demostrativa de que el error ha existido, lo que es altamente cervantino»<sup>16</sup>. A esta expiación demostrativa del error A. Castro, la llama 'muerte post errorem', notando la curiosa característica de Cervantes de poner sistemáticamente término a las vidas de quienes han cometido un disparate fundamental, un error moral.

Si a la luz de «la doctrina del error» de A. Castro analizamos la lista de violencias, azotes y palizas que señala Nabokov en la Primera parte, notaremos una serie de correspondencias. Empecemos por el capítulo IV, por el episodio de Andrés que ya conocemos y con el resultado que sabemos, pues bien, en el mismo capítulo, poco después, don Quijote es apaleado por el mozo de mulas de unos mercaderes toledanos; la contingencia y correlación de ambos episodios no deja lugar a dudas sobre su interrelación: don Quijote ha actuado superficialmente, sin calcular el daño que podía ocasionar a un menor, y dos páginas después paga su error con la misma moneda.

El episodio de los molinos de viento (I,8), y más tarde las pedradas de los pastores tras la confusión rebaños/ejército (I,18), son sí el resultado de un enfoque erróneo de la realidad por parte del personaje, pero un enfoque erróneo que el personaje no quiere corregir, pues Sancho a su lado bien que le dice: «Mire vuesa merced que aquellos que allí se aparecen no son gigantes, sino molinos de viento...» (I,8). En ambos casos al no querer tener en cuenta otra opinión, y querer gobernarse sólo por la suya, tendrá que pagar las consecuencias.

Sancho, en el capítulo VIII, en la aventura de los frailes de San Benito, es molido a palos por arremeter contra uno de los frailes y querer quitarle los hábitos, pensando «que aquello le tocaba a él legítimamente, como despojos de la batalla que su señor don Quijote había ganado». Sancho, que había identificado en un primer momento a los religiosos, tras la espantada de don Quijote decide, en su provecho, acogerse a las reglas de la caballería y robar a los frailes, pero salió «sin un pelo en las barbas», pagando así su error.

En el episodio de los yangüeses (I,15), don Quijote quiere vengarse de los palos que éstos habían dado a Rocinante por querer refocilarse

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 118.

con sus jacas; pide ayuda a Sancho, que de nuevo le advierte: «¿Qué diablos de venganza hemos de tomar, si éstos son más de veinte, y nosotros no más de dos, y aún quizá sino uno y medio? — Yo valgo por ciento — replicó don Quijote —» (I,15); gran error, pues apenas los yangüeses se ven maltratados por dos personas, acuden todos, siendo más de veinte, y dejan tendidos por tierra, en un momento, a nuestros personajes.

Las escaramuzas de la venta (I,16-17) tienen también su origen en el error de don Quijote de proyectar continuamente sobre la realidad, sus fantasías caballerescas; apenas percibe en el desván a Maritornes, imagina que se ha enamorado de él la hija del dueño del castillo, dando lugar con su intemperancia a una serie de truculencias en las que don Quijote lleva siempre la peor parte, pero porque ha sido él el que las ha producido con su desmedido afán de protagonismo.

En esta misma venta, a la hora de partir, Sancho es manteado (I,17), por no querer pagar, según las leyes de la caballería que don Quijote le había enseñado. Error y manteo demostrativo.

El episodio de los galeotes es más problemático y ya han sido indicados los errores y las consecuencias señalados por A. Castro. En Sierra Morena, don Quijote y Sancho encuentran a Cardenio, de cuya locura ya han sido informados por un pastor, pues bien a este loco violento, a causa de un personaje de los libros de caballerías, don Quijote lo tilda de bellaco y mentiroso, acabando, como era de suponer aporreado (I,25).

Y así podríamos continuar, capítulo a capítulo, descubriendo el curioso nexo entre causas y efectos, en cuya relación hay siempre un error más o menos grave, del que los palos son la expiación demostrativa.

Recordemos sólo el final de la Primera parte cuando don Quijote, creyéndose encantado, es encerrado en una jaula y acomodado sobre un carro de bueyes, subterfugio ideado por el cura y el barbero para conducirlo a casa, pues bien, la compañía que conduce a don Quijote, a la que se ha unido un canónico de Toledo con su séquito, se detiene a comer en un prado y don Quijote es liberado de la jaula y se encuentra departiendo con el grupo; durante la comida llega un cabrero que cuenta una historia de doncellas volubles y pastores enamorados. Eugenio, que así se llama el pastor, se ha vuelto misógino porque no soporta ver a tantos pastores sufrir y lamentarse por la ligereza de Leandra, doncella hermosísima cortejada por todos, a la que su padre ha encerrado en un convento tras su fuga con un soldado. Don Quijote se ofrece para ayudar a Eugenio y liberar a Leandra, pero el pastor, extrañado del pelaje y la catadura de don Quijote, pregunta: «¿Quién es este hombre, que tal talle tiene y de tal manera habla?» (I,52); informado de quien es don Quijote, responde: «Eso me suena a lo que se lee en los libros de caballeros andantes, ... para mí tengo, o que vuestra merced se burla, o que este gentilhomme debe de tener vacíos los apo-

sentos de la cabeza» (I,52). Don Quijote le responde airadamente: «Sois un grandísimo bellaco, y vos sois el vacío y el menguado; que yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió» (I,52). Y, diciendo y haciendo, arremetió contra el cabrero y se enzarzaron en una pelea que ha escandalizado enormemente a Nabokov, que la considera de una crueldad excepcional porque «il canonico e il curato impediscono al capraio d'impadronirsi del coltello, ma il barbiere lo aiuta a metter sotto don Chisciotte che riceve una tale gragnucola di pugni da avere il viso grondante sangue come quello del capraio. Il barbiere si comporta così devo supporre per amore del sano divertimento. Il canonico e il curato si sbellicano dalla risa; gli sbirri della pattuglia stradale danzano di gioia, e tutti aizzano i contendenti come si fa a un combattimento di cani»<sup>17</sup>.

Esta misma pelea es también comentada por F. Rico, que destaca: «el lance no se cuenta sólo desde la perspectiva del cura o los cuadrilleros: el novelista se pone asimismo en la piel "del pobre caballero", del cabrero "molido a coces de Sancho", del escudero que "se desesperaba porque no se podía desasir de un criado del canónico, que le estorbaba que a su amo no ayudase" ... Cervantes no descuida ningún punto de vista, ni de los espectadores ni, desde luego, de los participantes»<sup>18</sup> aprovechando el comentario para destacar la polifonía narrativa de Cervantes, la riqueza del texto, que da al lector la posibilidad de seguir la narración desde distintos puntos de vista, permitiéndole, sea una lectura de los hechos 'jocosa' o una lectura 'seria'.

Recapitulando, puede afirmarse que don Quijote, en la Primera parte, sale de su casa y de su lugar armado, presuponiendo una serie de adversarios reales o fingidos, con los que entra en conflicto por una forma de error o de autoengaño; la violencia que le viene devuelta, es en casi todos los casos debida al choque con lo real, que se resiste a la voluntad de transformación de don Quijote «por la necesidad de oponerle ... algo que le dé pie y al mismo tiempo le resista, algo que permanezca invariable ante la operación mágico-poética de la palabra»<sup>19</sup>. La realidad se concretiza en el texto en una serie de figuras que son las que entran en conflicto con el caballero: figuras inanimadas: molinos de viento, ventas, batanes...; animales: las yeguas, los rebaños...; y personas, o sea personajes, que podríamos dividir en dos grupos: los que ignoran la clave de lectura del personaje y reaccionan irritados y violentamente ante un signo que no saben descifrar: mercaderes, vizcaino, pastores, cuadrilleros, galeotes...; y un segundo grupo, que comprende su clave de lectura y se mueve con amistad o con ironía (el cura, el barbero, Dorotea, Sansón Carrasco...). Sancho es un caso especial, es su escudero y su amigo, pero es también su antagonis-

<sup>17</sup> V. Nabokov, *obr. cit.*, p. 85.

<sup>18</sup> F. Rico, *obr. cit.*

<sup>19</sup> G. Torrente Ballester, *obr. cit.*, p. 92.

ta cuando su visión correcta de la realidad le lleva a contrastar las transformaciones de don Quijote, y también porque, una vez que entiende el modo de actuación del caballero, se lo apropia y lo engaña. Puede por lo tanto decirse que «en el Quijote, todos, así los que apelean como los que curan, los que se burlan como los que lo toman en serio, son funciones merced a las cuales el personaje es el que es, y, en tal sentido, todos son cooperantes»<sup>20</sup>.

De la Segunda parte, dice Nabokov que «comparata allo spasso della prima, la crudeltà umoristica della seconda parte raggiunge il massimo e più diabolico livello per quanto riguarda le forme mentali che via via assume, e sprofonda nell'abisso della più incredibile effertezza per quanto concerne l'aspetto fisico»<sup>21</sup>, refiriéndose sin duda a la encerrona gatuna propiciada a don Quijote en el palacio de los duques (II,46), a los que Nabokov define como «la principale e più terribile coppia di incantatori del libro»<sup>22</sup>, pues en su opinión la estructura de la Segunda parte está toda basada en el engaño: «i due inganni — Sancho che induce il suo padrone a credere che Dulcinea sia soggetta a incantesimo e il laureato che si traveste da cavaliere per incontrare don Chisciotte sul suo stesso fantastico terreno — questi due inganni sono per così dire i due piedi su cui l'intera seconda parte si deve reggere o cadere»<sup>23</sup>.

Esta es una verdad sólo a medias, porque si bien es cierto que en la Segunda parte son los demás personajes los que se dedican a transformar la realidad y a interpretarla en clave caballeresca, usurpando las prerrogativas del caballero, este cambio de perspectiva produce notables variaciones en el comportamiento y en la conciencia del protagonista. Ahora el conflicto se hace personal, la lucha no va a ser ya contra la realidad exterior, sino que va a desarrollarse en la conciencia misma del personaje. Una conciencia cada vez más problemática, que ya no posee la certeza incuestionable de la Primera parte, ahora duda, y no sabe a ciencia cierta descifrar lo que le sucede, ni resolver los casos que se le van planteando: no sabe como desencantar a Dulcinea; no se explica porqué Sansón Carrasco, bajo la apariencia de Caballero de los Espejos, haya luchado contra él; no está seguro de si fue o no fue cierto lo ocurrido en la cueva de Montesinos; en fin como el mismo declara «yo hasta ahora no se lo que conquistó a fuerza de mis trabajos» (II,58). Don Quijote se ha hecho más reflexivo, y más receptivo también, más atento a las opiniones de los demás y más dado a la introspección, «en vez de la seguridad ciega de antaño, ahora exhibe continuas dudas tanto sobre la realidad externa como sobre su fuero interno y propia conducta»<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>21</sup> V. Nabokov, *obr. cit.*, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>24</sup> F. Rico, *obr. cit.*, p. 158.

Al respecto es bastante ilustrativa la larga estancia de don Quijote y Sancho en el castillo de los duques. El episodio de los duques ocupa treinta capítulos (II, XXX-LVII, y LXIX-LXX) de setenta y cuatro que tiene la Segunda parte. En este largo episodio se encuentran cara a cara don Quijote, un personaje que vive la vida a través de los libros y más precisamente a través de un cierto género de libros, y los duques, personajes que quieren plasmar los libros en la vida. Del contraste de ambas posturas surge una gran ambigüedad, pues los duques son, por una parte, promotores de toda una serie de burlas en torno a don Quijote y Sancho, pero son también los que hacen que, por una vez, todo lo que rodea al caballero coincida exactamente con lo que él había leído en los libros de caballerías, realizando una puesta en escena perfecta, hasta el punto de que para el caballero: «aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos» (II,31); y, desde este punto de vista, los duques, ayudan a completar y desarrollar al personaje, que ante la realidad literal y literaria que le viene presentada, comienza a innibirse y a entristecerse, como si a través de la representación que se le ofrece, don Quijote, captara un vago sabor a sí mismo.

No hay tampoco que olvidar que en contraposición a la Primera, la Segunda parte es el libro de las victorias: don Quijote vence al Caballero de los Espejos (II,14-15); obtiene una gran victoria moral en el episodio de los leones, hasta el punto de adoptar también el nombre de Caballero de los Leones (II,17); en las bodas de Camacho (II,21) pone fin a los contrastes entre los partidarios del rico Camacho y de Basilio, siendo estimado por todos como un hombre valeroso; el espectáculo de marionetas se resuelve también en otra victoria de don Quijote, que aunque paga los daños causados y reconoce la ficción del mismo, no por eso deja de afirmar que ha salvado a don Gaiferos y Melisendra que finalmente se encuentran libres en Francia (II,25-26); el episodio de Clavileño, el caballo alado, aunque sea artificioso y organizado por los duques, se convierte en otra victoria, pues el caballero descubre haber vencido en la empresa por el sólo hecho de iniciarla (II,41); durante la estancia en el castillo de los duques vence también al lacayo Tosilos en un torneo (II,56); el último combate de don Quijote frente al Caballero de la Blanca Luna acaba, como sabemos, con la victoria de este último, «pero, como los oponentes que pretenden llevarlo a su casa, para poder hacerlo entran en el juego y se disfrazan, es legítimo conjeturar que ninguno aspira, de verdad, a vencer al caballero «en lo único que pudiera ser vencido» (o sea, en hacerle confesar que él no es lo que dice ser). Alonso Quijano es don Quijote hasta el punto y hora en que decide dejar de serlo. Y, puesto que deja de serlo por decisión personal, con toda justicia se le considera invicto»<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> G. Torrente Ballester, *obr. cit.*, pp. 98-99.

Pero a pesar de las victorias, en la Segunda parte, don Quijote, cada vez se va volviendo más triste y taciturno, hasta el punto de que podría hablarse de la tristeza después de la victoria, del vacío que se apodera del vencedor por el temor de que tras la victoria el mundo continúe igual, y que los intentos de cambio puedan transformar el mundo en algo sin sentido.

Don Quijote, derrotado, aunque invicto, vuelve a su pueblo, muriendo pocos días después. La muerte de don Quijote es en parte funcional, Cervantes, después del *Quijote* de Avellaneda, enterró a su héroe para que no pudiera ser usado a destiempo ni por cualquiera; pero A. Castro afirma que la muerte de don Quijote «en algo se asemeja a las de Carrizales y Anselmo, es decir, que recuerda esa fórmula de expiación máxima tan grata a Cervantes; sólo que aquí el tema se sublima, y aparece irisado a la luz de otros motivos»<sup>26</sup>. Don Quijote se arrepiente de sus errores: «Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia» (II,74).

Hemos tratado de evidenciar que la violencia en el Quijote es funcional al desarrollo del personaje, que está para indicar el desorden de las determinaciones que el caballero o los demás personajes se dan a sí mismos. Que una lectura como la de Nabokov en clave de crueldad del autor no es sostenible, aunque el crítico ruso la mantenga hasta el final de su ensayo, donde en la 'Conclusion' todavía insiste: «Che ai tempi andati un lettore del Don Chisciotte potesse morir dal ridere su ogni capitolo del libro appare incredibile al lettore di oggi, che in genere trova i risvolti del suo humour piuttosto tetri e brutali»<sup>27</sup>, sin tener en cuenta que «el más cierto valor de nuestra novela está justamente en la excepcional capacidad de suscitar interpretaciones contradictorias y aún completamente inconciliables»<sup>28</sup>, y que muchísimos lectores hoy día siguen disfrutando del humor que liberan los personajes a vueltas con sus ideales y con la realidad que les tocó vivir; que, como demuestra F. Rico, la lectura de la obra ha ido cambiando junto a la sensibilidad de los lectores, que durante el Seiscientos y el Setecientos predominó una lectura 'jocosa' de la obra y que a partir del Romanticismo se fue transformando en una lectura 'seria' y sentimental que aún perdura, y que estas variantes interpretativas estaban ya en las páginas del autor, dependiendo del lector y de la época, que se privilegiara una u otra lectura; y sobre todo que «en una obra el 'sentido' pertenece rigurosamente a la página, y el 'significado' y el 'valor' dependen ineludiblemente de los lectores. La grandeza y el significado de un libro reside en la hondura y en la permanencia de los diálogos que se establecen entre el 'sentido' y el 'significado'»<sup>29</sup>, y ese diálogo,

<sup>26</sup> A. Castro, *obr. cit.*

<sup>27</sup> V. Nabokov, *obr. cit.*, p. 148.

<sup>28</sup> F. Rico, *obr. cit.*, p. 140.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

en la obra que nos ocupa, está lejos de agotarse gracias al ingenio de Cervantes, que de un personaje 'loco' que se da las más grotescas determinaciones que imaginarse puedan, hace germinar un cierto sentido para el lector.

Don Quijote de la Mancha, cuando inicia su aventura, vive en un mundo que él cree ideal y que él cree mejor que el mundo real. Pero a medida que avanza su aventura, va descubriendo que el mundo real es mucho más complejo y más rico que el mundo ideal que él se ha creado. Este descubrimiento va ocurriendo a lo largo de su aventura, y es el resultado de su propia experiencia y de la de los demás.

Hemos tratado de evidenciar que la violencia en el Quijote es una violencia que surge de la propia naturaleza del personaje. Este personaje, que es un idealista, se enfrenta a un mundo real que es mucho más complejo y más rico que el mundo ideal que él se ha creado. Este descubrimiento va ocurriendo a lo largo de su aventura, y es el resultado de su propia experiencia y de la de los demás.

A. Castro, *op. cit.*  
V. Nabokov, *op. cit.*, p. 148.  
F. Rico, *op. cit.*, p. 140.  
Ibidem, pp. 151-152.

en el panorama de la literatura y del pensamiento hispanoamericano de principios de siglo, no cabe esperar el descubrimiento de un nuevo tipo de literatura. El descubrimiento de un nuevo tipo de literatura, como el descubrimiento de un nuevo tipo de arte, es el resultado de la propia experiencia y de la de los demás.

RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO

### «LO QUE PUEDE UN SASTRE» O LAS TRAMPAS DE UN TRADUCTOR Y LA BUENA FE DE SUS LECTORES

«La Literatura sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: el público. Y no parece arriesgado conjeturar que este ente... no es mero receptor pasivo de la obra, sino que con cierta frecuencia, al menos, desempeña un papel concreto en la producción literaria».

(Ricardo Senabre, *Literatura y público*)

\* Difícilmente existen en el mundo de la literatura actividades tan complejas como el ejercicio de la traducción. Si al complicado proceso que se pone en funcionamiento a la hora de traducir un texto, añadimos por ejemplo, los múltiples y divergentes resultados a los que se llega, resulta que nos encontramos delante de un producto literario con múltiples características que al tiempo que nos alientan en la investigación, nos obligan a delimitarnos un campo bien preciso dentro de la misma.

Desde hace ya un tiempo vengo estudiando la obra en traducción de un hispanófilo toscano que mucho hizo para que la Literatura española fuera conocida en Italia y que no mereció en modo alguno el olvido al que se le condenó durante y después de su vida. Estoy hablando de Ferdinando Carlesi (Prato 1879 - Florencia 1966) y de su labor como traductor al italiano no sólo del *Don Chisciotte* (1933) sino también de otras no menos importantes como *Vita e avventure di Lazarino da Tormes* (1902-1907); *Teatro: La vita è un sogno. La devozione della croce. Il mago prodigioso. Il principe costante. L'alcalde di Zalamea. Tutto è effetto d'immaginazione. La mia dama avanti tutto. Lo scisma d'Inghilterra* (1948) de Calderón de la Barca; *La croce del diavolo* de G.A. Bécquer (1951).

Sin tratar aquí de la importancia que tuvo su *Don Chisciotte* dentro del escaso número de las traducciones italianas que precedieron a ésta (Franciosini, Gamba, Giannini) ni tampoco de lo que significó

M. D. Carlesi, *op. cit.*, p. 140.  
Ibidem, pp. 151-152.

en el panorama de la Hispanofilia y del incipiente Hispanismo italiano de principios de siglo, no creo exagerar al decir que el cervantismo italiano le debe a F. Carlesi el cervantismo de este siglo en Italia.

Existe escasa bibliografía crítica referida al estudio de esta traducción. El contributo más valioso fue sin duda la labor llevada a cabo por los profesores Cesare Segre y Donatella Moro Pini quienes en 1974 reeditaron esta traducción acompañándola de un estudio introductorio y de un aparato crítico suficientemente detallado si pensamos el tipo de colección en el que aparecía<sup>1</sup>.

Pero de esta traducción faltaban aún por estudiar y ver otros muchos aspectos que, sin descuidar los distintos análisis de tipo lingüístico, resaltarán también el papel del traductor y del lector ya en la L2. Sobre el primero voy a publicar unas notas biográficas junto a la bibliografía completa de sus escritos referidos al campo de la Literatura española<sup>2</sup>. Sobre el segundo — el lector en la L2 — y sobre el contexto presento aquí unas líneas que espero puedan iluminar la comprensión de este *Don Chisciotte*.

Me cuesta trabajo pensar que el estudio de una traducción pueda hacerse sin tener para nada en cuenta estos dos puntos — lector en la L2 y contexto — y creo que a menudo olvidamos que se traduce para un público en concreto y que las habilidades del traductor pueden ser tan sutiles y finas que, sin apenas darnos cuenta, se nos pueden escapar de las manos. Nos las vemos aquí además, con un traductor que contaba con un perfecto dominio de la lengua a la que traducía (requisito más que imprescindible) y que conocía muy bien el ejercicio de la pluma por lo que de ésta se sirvió (escritor, poeta, traductor, ensayista, articulista, etc.). No a caso el mismo Carlesi, habiendo visto de cerca los problemas que conlleva el ejercicio de la traducción, y sin tirar piedras a su propio tejado, había dicho en una ocasión que el traductor era una especie de artesano de la lengua que en la tarea de expresar en su propia lengua las ideas que el autor expresó en la suya, realiza una verdadera obra de arte<sup>3</sup>.

Cuando emitía estas palabras nadie podía bien medir el alcance de las mismas; pocos eran los que lo conocían como escritor y como poeta y muy pocos los que sabían de su actividad como traductor del español. Pues bien, detrás de estos juicios se escondía una concepción de la traducción y de la literatura y, hasta me atrevería a decir, una filosofía de la vida.

<sup>1</sup> M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, (trad. di F. Carlesi, nuova ed. a c. di C. Segre e D. Moro Pini), Milano, Mondadori, 1974.

<sup>2</sup> R. Sánchez Sarmineto, «Noticias sobre un hispanófilo toscano: Ferdinando Carlesi (1879-1966)», en «Studi Urbinati» en prensa.

<sup>3</sup> Cfr. F. Carlesi, «Problemi di traduzione», *La Nuova antologia*, XCI, (1956), pp. 393-402, p. 393.

\* Al poco tiempo del nacimiento de este *Quijote* italiano, aparecieron en los principales periódicos del país numerosas reseñas y artículos con una frecuencia inusitada teniendo en cuenta que se trataba de una traducción que salía a la luz no de forma aislada sino formando parte de una colección de cincuenta títulos («La Romantica») y en un momento caracterizado por la llamada «sterofilia» o presencia de autores extranjeros en las Letras italianas<sup>4</sup>.

De la traducción del *Quijote* hecha por Carlesi se habló y se discutió por doquier. De los periódicos y revistas hemos rescatado, publicadas en 1934, veintitrés reseñas en: «La Gazzetta del Popolo», «Il Corriere della sera», «La Nazione», «Il Resto del Carlino», «Roma», «Ora», «Il Corriere Padano», «Il Mattino», «Nuovo Cittadino», «La Tribuna», «Popolo d'Italia», «Secolo XIX», «Il Convegno» etc. También hay que contar los artículos en revistas de la importancia de: «Leonardo», «La Nuova Antologia», «L'Italia che scrive», «Scuola Italiana Moderna», «La Nuova Italia», «Domus», etc.<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. R. Sánchez Sarmiento, «Ferdinando Carlesi y su *Don Chisciotte* (1933): crónica de una recepción», en *Actas de la IV Giornata Cervantina* (Venezia, 23 abril, 1933), en prensa.

<sup>5</sup> A continuación doy la lista completa de los artículos y las reseñas aparecidos sobre la traducción italiana del *Quijote* hecha por F. Carlesi.

Las distintas entradas bibliográficas están ordenadas siguiendo este criterio: las dos primeras cifras de la numeración corresponden al año de publicación especificado arriba; las otras dos remiten a un criterio cronológico siguiendo por orden la fecha de aparición. En algunos casos se desconoce el nombre del autor.

## 1934

- 34.01. «Un traduttore del *Don Chisciotte*», en *Gazzetta del Popolo*, 7 abril.  
 34.02. B. Migliore, Res. a Michele Cervantes. *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. di Ferdinando Carlesi. Milano, 1933, en *L'Italia che scrive*, n° 3, marzo, pp. 89-90.  
 34.03. C. Giardini, «Ritorno di Don Chisciotte», en *Roma*, 13 marzo. Después en: *Ora*, 15 marzo. *Il Corriere Padano*, 16 marzo. *Il Mattino*, 23 marzo (con variantes). *nuovo Cittadino*, 27 marzo. *Secolo XIX*, 4 abril. *La Tribuna*, 26 mayo (con variantes).  
 34.04. Panfilo (pseud. de Giulio Caprin), «*Don Chisciotte* italiano», *Il Corriere della Sera*, 18 marzo.  
 34.05. E. Allodoli, «Ritorno di Don Chisciotte», *La Nazione*, 3 abril.  
 34.06. L. Chiarini, «Il vero e il falso Don Chisciotte», *Quadrivio*, 15 abril.  
 34.07. Res. a Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, *Gazzetta del Popolo*, 19 abril.  
 34.08. «Segnalazioni. I veri libri. Don Chisciotte e le traduzioni», *Popolo d'Italia*, 21 abril.  
 34.09. C.L. Res. a *Don Chisciotte della Mancia* di Michele Cervantes. Nuova versione di Ferdinando Carlesi, *Il Convegno*, 30 abril, pp. 77-8.  
 34.10. D. Provenzal, «Don Chisciotte in italiano», *Scuola Italiana Moderna*, n° 34, 30 junio, pp. 349-50.  
 34.11. «Quattro libri letti da Gadda. *Don Chisciotte*», *Domus*, julio.  
 34.12. A. Grilli, «Così parlò Don Chisciotte», *Il Resto del Carlino*, 22 julio.  
 34.13. A. Giannini, Res. a M. de Cervantes, *Don Chisciotte*. Nuova traduzione di F. Carlesi, *Leonardo*, V, pp. 336-8.  
 34.14. P. Mazzei, «Impressioni sul *Don Chisciotte*», *La nuova Italia*, n° 8-9, 20 agosto-20 septiembre, pp. 266-72.  
 34.15. Res. a *Don Chisciotte*, traduzione di F. Carlesi (Milano, 1933), *Pan*, 1 septiembre.



La originalidad del recién estrenado *Don Chisciotte* no se vio apagada ese mismo año sino que también en los sucesivos se siguió hablando del nuevo libro<sup>6</sup>.

El que durante los cuatro años sucesivos que siguieron a la publicación de la traducción, continuaran apareciendo más reseñas y comentarios, se debió sin duda al éxito de la empresa (avalado también — y esto no hay que olvidarlo — por el interés que se dio entre el público italiano por los algunos autores españoles como Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno y Blasco Ibáñez, por ejemplo) y a la marcha acelerada que tomaron las investigaciones en el campo hispánico (Savi-López, Boselli, De Llois,...).

Lo que decían estas reseñas es fácil de suponer por el medio y el lugar en que aparecían (la «Terza pagina») y por el perfil con el que eran diseñadas. En general los que las firman se dedican a informar (obra, autor, traductor, colección en la que aparece, precio, etc.), a enjuiciar la nueva obra siguiendo distintos parámetros (tipo de traducción, intencionalidad del traductor, lengua empleada,...) y a emitir cualquier tipo de apreciaciones que tenían la función de motivar al destinatario a la lectura y a la compra del libro<sup>7</sup>.

Ahora bien, leyendo estas reseñas, se tiene la sensación de que se han hecho sobre la marcha o, como mucho, después de una lectura rápida de la obra siguiendo un cliché y, en algunos casos, copiando ideas expuestas por otros comentaristas anteriormente. Son tan sólo los artículos que escriben en revistas los que dan una visión más «crítica» y menos «estereotipada». Esto nos lleva a pensar que, o bien no se tenían verdaderos juicios de valor, o bien resultaba mucho más

34.16. D. Provenzal, «Prolissità», *L'Italia che scrive*, XVII, octubre, pp. 261-2.

1935

- 35.01. D. Provenzal, «Don Chisciotte in italiano», *Gazzetta del Mezzogiorno*, 29 marzo.  
35.02. L. Ambruzzi, «Traduzioni del Quijote», *Rassegna Nazionale*, julio, pp. 61-70.  
35.03. «Due traduttori del Cervantes: La fortuna del Quijote in Italia», *Sentinella d'Italia*, 14-5 agosto.

1936

- 36.01. V. Luigi, «Un chisciotista», *L'Ambrosiano*, 26 septiembre.  
36.02. L. Pollini, «Traduzioni e tradimenti», *Alleanza Nazionale del libro*, III, septiembre-octubre, pp. 243-4.

1937

- 37.01. L. Pollini, «Il ritorno di Don Chisciotte», *Alleanza Nazionale del libro*, IV, enero-febrero, pp. 371-3.  
37.02. G. Panzini, «La questione del dialetto corso», *Telegrafo*, 31 marzo.

<sup>6</sup> Cfr. L. Astrana Marin, «Una nueva versión del Quijote al italiano» citado en D. Pini Moro-G. Moro, «Cervantes en Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)», *Don Chisciotte a Padova (Atti della Iª Giornata Cervantina)* (ed. de D. Pini Moro), Padova, Programma, 1992, pp. 149-270, p. 171.

<sup>7</sup> Para más detalles sobre el contenido de esas reseñas, cfr. R. Sánchez Sarmiento, «Ferdinando Carlesi y su *Don Chisciotte*», (1933)... cit.

cómodo y menos arriesgado emitir opiniones sobre la obra que pudieran poner en entredicho no sólo al traductor sino también al periódico en el que aparecían.

No entraremos aquí en deslindar el papel que tenía el nombre del periódico así como la ideología que lo sustentaba, en el tipo de opiniones que se emitían pues esto supondría llevar a cabo un trabajo que más relación tendría con la sociología de la literatura que con el estudio de una traducción. Tan sólo trataré de explicar lo que Carlesi dijo y quiso decir en esta traducción y que no vieron o no quisieron ver los que escribieron las reseñas.

Está ya comprobado y sacado a la luz que Carlesi llevó este trabajo a instancias de G.A. Borgese (director de la colección y emigrado a EEUU en 1931) y que, el maestro y amigo G. Papini, estuvo al tanto de lo que el primero hacía. De esa amistad y «colaboración» hablan las cartas y el artículo de «Gian Falco» publicado en «La Nuova Antologia» en 1934 y destinado a dar con las fuentes literarias italianas del *Quijote*<sup>8</sup> y en las que Carlesi no entra, interesado más bien en lo que él insiste en llamar «una certa italianità del *Don Chisciotte*»<sup>9</sup>.

Para entender el alcance de estas palabras hay que saber que nuestro traductor, a la hora de ponerse manos a la obra, partía de la idea de que la obra literaria a medida que pasa el tiempo va multiplicando sus significados y por lo tanto está abierta a un sinfín de interpretaciones<sup>10</sup>.

Esta concepción de las obras literarias del pasado, aplicada a la traducción, implica por parte de quien la lleva a cabo, dos operaciones: primera, la adquisición de unos conceptos clave resultado de lecturas previas. Segunda, el desplazamiento, mejor dicho, el acercamiento del texto a la lengua de llegada.

Sobre el segundo de estos puntos no parece haber duda alguna de que, tal y como reza en una de esas reseñas, Carlesi «... con la sua ricca natura di toscano della buona razza», ha dado con «un Don Chisciotte vivamente toscano e robustamente italiano»<sup>11</sup>. Pero en cuanto

<sup>8</sup> Cfr. G. Papini, «Dal Decamerone al *Don Chisciotte*», *La Nuova Antologia*, CCCLXXX (1934), pp. 213-22. Cfr. también R. Sánchez Sarmiento, «Panorama del Hispanismo italiano a principios del siglo XX: Giovanni Papini», en *Actas del XI Congreso Internacional de la AIH* (Irvine, 1992), en prensa.

<sup>9</sup> De una carta de F. Carlesi a Giovanni Papini fechada el 12 de octubre de 1934. Pertenece al repertorio de cartas autógrafas e inéditas de F. Carlesi a G. Papini en posesión de la Biblioteca de la Fondazione Primo Conti de Fiesole (Florencia).

<sup>10</sup> «la plusvalenza (...) che i capolavori acquistano con gli anni, via via che s'empiono di nuovi significati che possedevano in germe e che si sviluppano quando trovano ambiente e terreno adatti. E non son riflessi e patine d'oro vecchio e lacche antiche, care a squisiti ricercatori di ricette estetiche, ma una vita ch'essi continuano a vivere, ricca di crescenze (...) che s'irradiano in estensione e profondità dentro lo spirito dell'epoche nuove». Cfr. F. Carlesi en COLLODI (Carlo Lorenzini), *Pinocchio* (con un commento di F.C.), Firenze, Mazzocco, 1942, p. 6.

<sup>11</sup> Cfr. V. Lugli, «Un chisciotista», cit.

al primero de los puntos, es decir, a la concepción de la obra, nadie se atrevió a decir nada ni nada tampoco se deja entrever en las reseñas periodísticas. Y precisamente hacia esto apunta la italianidad que nuestro traductor veía en la obra.

Lo que Carlesi descubre en *el Quijote* es una cierta correlación entre lo que en la novela de Cervantes refleja el mundo en crisis de la España de Felipe II y, saltando más de trescientos años, la que respiraba la sociedad italiana en la época fascista. A partir de ahí y con los únicos medios con los que cuenta — los lingüísticos — Carlesi va a trasladar las coordenadas socioculturales en que se inscribe la obra de Cervantes a las de un lector italiano de 1933 de manera que éste al leer el texto no sólo lo reconozca lingüísticamente (salto de un castellano del siglo XVII a un italiano del XX) sino que también se sienta identificado con él. Los juegos, las tretas y artimañas de que se vale Carlesi para alejar o acercar los ejes temporales de la narración, darían para más de un estudio. Tan sólo decir que los que leyeron y disfrutaron con esta traducción en 1933, sintieron como «algo suyo» las vivencias de sus personajes y que puede ser que tan sólo unos pocos cayeran en la cuenta de que el traductor no sólo tradujo sino que también interpretó y utilizó su trabajo para juzgar sin ser visto.

No es éste el primer caso de alguien que utilizando las palabras de otro (el autor en la L1) y pasándolas a otra lengua (el traductor a la L2), se sirve de éstas para hacer lo que solo y directamente en su idioma, le sería más difícil.

Carlesi ya había puesto en práctica este juego con la traducción del *Lazarillo de Tormes*<sup>12</sup> y si allí la subordinación del pregonero de Toledo con respecto a sus distintos amos y a sus amigos alemanes (Primer tratado de la Segunda Parte) le sirvió para condenar el acercamiento italo-germánico, aquí, el *Quijote* será el pretexto para dirigir una «crítica» a los pilares que sostenían el sistema político instaurado por Mussolini y que más de uno dio en llamar «la mística fascista»<sup>13</sup>.

El blanco al que están dirigidas sus críticas va a ser la relación entre individuo y sociedad y que hablando del régimen de Mussolini, como sistema totalitario, pasa a ser entre individuo y Estado.

Lejos de mis intenciones el discutir aquí sobre la «filosofía» fascista y de la importancia que esa nueva relación entre individuo y Estado tuvo en el terreno cultural. Sin embargo, sí me parece necesario decir que Carlesi condenó durante toda su vida las consecuencias

<sup>12</sup> Cfr. R. Sánchez Sarmiento: *Ferdinando Carlesi: Traduttore fedele-Traduttore cosciente del Lazarillo de Tormes*, (Tesis Doctoral. Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid), Madrid, 1992. Y también R. Sánchez Sarmiento: «Algunos cabos sueltos en una traducción italiana del *Lazarillo de Tormes*» en *Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), en prensa.

<sup>13</sup> Para entender y ver de cerca lo que supuso la crisis de final de siglo y los años del fascismo, cfr. E. Ragionieri, *Italia giudicata 1861-1945 ovvero la storia degli italiani scritta dagli altri*, Torino, Einaudi, 1976, 2 vols.

que trajo consigo el crecimiento de la burguesía capitalista con la que se definió la entrada en el nuevo siglo, y que del fascismo criticó duramente el poder aniquilante que el sistema y el Estado ejercían sobre el individuo. Su línea de pensamiento se sitúa en la que abogaba por el mito de una sociedad que, superando las antinomias de un capitalismo en aumento, pretendía la huida hacia atrás en dirección a una Edad Media idealizada<sup>14</sup>.

\* A la hora de adentrarnos con la traducción y de ver cómo estas ideas que venimos exponiendo se traducen en el texto, sería necesario llevar a cabo un estudio que titularía algo así como «*Léxico. Ideología. Traducción*» para abarcar a un mismo tiempo las jugadas que hace un traductor como Carlesi para elegir un término B en una lengua como sustituto o equivalente de uno A en otra. Ello explicaría — con la previa individuación del lector y del contexto — el texto en traducción como un producto literario más, inmerso en una serie de líneas concéntricas que a su vez definen el universo literario en el que se originan y se inscriben las obras. Pero la extensión de este trabajo no me permite más que dar algún botón de muestra de tales operaciones.

Vayamos tan sólo a los más importantes y significativos.

El perfil de los personajes se ve modificado ligeramente en el texto italiano y con respecto al original castellano de manera que la relación entre caballero y escudero va a ser alterada tomando matices bien diversos.

Don Quijote en esta traducción, al igual que en la novela española, goza de una doble identidad, la que le confiere su situación y estado primeros y la que se figura y se inventa él mismo, es decir, la de hidalgo de un lugar de la Mancha y la de caballero andante. Pues bien, en italiano éstas pasan a «gentiluomo» y a «cavaliere errante». La segunda sigue siendo un anacronismo con el momento presente de la traducción pero la primera retrata un tipo social bien definido que el lector italiano puede identificar o con el que se puede reconocer, el de «gentiluomo di quelli...» que «nei periodi di tempo in cui non aveva nulla da fare (cioè la maggior parte dell'anno) si dedicava alla lettura dei romanzi cavallereschi»<sup>15</sup> («Es, pues, de saber que este sobredicho

<sup>14</sup> Si hay una característica que define al joven Carlesi como escritor es su temprana vocación poética y un cierto sentimiento de rechazo hacia las clases burguesas. De tal forma es así que ya en sus primeros escritos se lee: «Si capisce che tal gente/ mutò faccia al mondo intero/ e provò ch'era indecente/ quel bel vivere primiero;/ e gridando: "Attività!"/ buscherà la società» (F. Carlesi, «Aurea aetas», *Pro patria*, Prato (Firenze), 1 enero 1897). Una actitud que va a mantener siempre. En el *Diario* de Papini, refiriéndose a una reunión celebrada en su casa el 13 de diciembre de 1942, leemos: «Solita conversazione a casa mia. Cicognani e Frazzi sostengono che bisogna abolire la proprietà immobiliare. Carlesi e Lisi sono accaniti contro gl'industriali» (cfr. G. Papini, *Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti*, Verona, Mondadori, 1966, 2 vols. p. 100, vol. II).

<sup>15</sup> Para las citas de la traducción del *Quijote* hecha por Carlesi, seguiré la edición de Cesare Segre y Donatella Moro Pini (op. cit.) indicando, a continuación de la cita y entre

hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros de caballerías»<sup>16</sup>.

En el paso de hidalgo al de «gentiluomo» que, como está bien especificado, («*non aveva nulla da fare*»), es decir, no trabaja sino que se dedica a la lectura, Carlesi retrata la figura del intelectual, del hombre de estudios que tiene en los libros no sólo «el regalo de mi alma y entretenimiento de mi vida» (I, 24; p. 251) como reza en el texto castellano sino «la gioia della mia anima e l'unico mio passatempo» (I, 24; p. 206).

En la condición y actitud de este «gentiluomo» de nombre incierto («Chisciada» o «Chesada») que desprecia cualquier tipo de actividad productiva, se ve identificado no sólo el mismo traductor, sino también el tipo virtual de lector a quien va destinada la traducción. No es una casualidad que el «Desocupado lector» con el que comienza Cervantes el Prólogo se transforme en palabras de Carlesi en un «Lettore beato, che *non hai nulla da fare*». De manera que el traductor, actuando desde el lugar que le cede el narrador primero, erige un nuevo tipo de personaje para dirigirse a un también nuevo lector (el de la L2) con el que en cierta manera se identifica: el del intelectual italiano del primer cuarto de siglo enfrentado a las clases burguesas apoyadas por el fascismo uno de lemas de mentalización y educación populares era la conocida frase «Chi si ferma è finito»<sup>17</sup>.

En el frustrado gobierno de la ínsula que lleva a cabo Sancho, está ejemplificado el frustrado ascenso de su condición de labrador a la de burgués acaudalado y en este sentido, no son gratuitas las mínimas alteraciones que Carlesi introduce con respecto al texto original dando como resultado final la figura de «un contadino del suo paese» (I, 4; p. 42) («un labrador vecino suyo» p. 56) que a las órdenes de su señor se convierte no sólo en un «buen escudero y... buen criado» (II, 11; p. 657), como dice Cervantes, sino en «un buon scudiero e ... buon servitore» (pp. 584-5).

En Sancho, Carlesi representa a toda una clase social bien definida ya en el primer cuarto de siglo, la del asalariado proveniente en su mayoría del «contadino» que, a cambio de un estipendio, pasa a «servitore», es decir, a prestar «servizio» a un «padrone» del que depende. En este sentido, no dejan de estar fundadas las alteraciones que nuestro traductor introduce en fragmentos como éste:

paréntesis, en números romanos la parte de la obra seguida del capítulo y de la página. En este caso (I, 1; p. 21).

<sup>16</sup> Para las citas del texto en español, sigo la edición de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta, 1980) y el mismo modo de citar. En este caso (I, 1; p. 34).

<sup>17</sup> No faltó literatura nacional destinada a censurar esa situación de grandes cambios sociales. En los límites de la misma Toscana se ambienta la obra de un paisano de Carlesi que desde las páginas de sus cuentos y novelas, censuró también la sumisión a la que sometió el fascismo al individuo. Me refiero a Armando Meoni. Cfr. R. Toppetta, *Armando Meoni. La vita e le opere*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1988.

«— Come traditore? Contro il tuo padrone e natural signore ti rivolti? Con chi ti dà il pane ardisci far questo? — urlava Don Chisciotte». (II, 60; p. 1100)

«— Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves? (p. 1039)

A lo que Sancho, consciente de sus aspiraciones de gobierno y enriquecimiento en el texto español y de ascenso a una clase social superior en la traducción, responde:

«— Qui non c'è padrone che tenga! — urlò Sancio — Conosco soltanto il padrone della mia pelle e lo difendo». (Ibid.)

«— Ni quito rey, ni pongo rey — respondió Sancho — sino ayúdome a mí, que soy mi señor». (Ibid.)

Tenemos aquí unos elementos claves para entender esta traducción del *Quijote*: las modificaciones que el traductor introduce a la hora de definir a sus personajes con la intención doble, la de acercarlos al público al que va dirigida la traducción y la de manifestar a través de éstos un desacuerdo con la realidad del momento.

Entre ese «gentiluomo» hecho «cavaliere errante in cerca d'avventure» y ese «contadino» convertido en «scudiero», se establece una relación atípica si tenemos en cuenta los modelos que imponía la realidad social italiana de aquellos años y las nuevas formas de ascenso y cambio sociales que originó el nacimiento de una clase burguesa y de otra proletaria.

Precisamente repasamos al repertorio de personajes que desfilan por la obra, podemos establecer, por el modo en que han sido denominados en italiano, dos grupos fundamentales repartidos entre los que son «padroni» y los que los sirven o «servitori». En el primer grupo entrarían:

«miserabile bottegaio» (I, 17; p. 149), («hostalero» p. 170); «L'oste, che, come si è detto era un volpone...» (I, 3; p. 35), («El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón» p. 49); «...Don Diego..., un cavaliere operoso e ricco» (II, 18; p. 736), («...don Diego..., un caballero labrador y rico» p. 708); «i padroni» (II, 31; p. 853) referido a los Duques, que en castellano son «los señores» (p. 815).

En el segundo: todos los que están sometidos a los anteriores bajo una relación de trabajo-salario, ejemplificado en el grupo de la «servitorame» (II, 32; p. 872) referido aquí a la servidumbre de los Duques y que en castellano son «pícaros de cocina y otra gente menuda» (p. 832).

Entre los primeros que podríamos llamar «hombres de acción» (burgueses, pequeños comerciantes, patronos, etc.) y los segundos (el «servitore» (I, 19; p. 748) («criado», p. 720); la «servetta» (II, 25; p. 801) («muchacha criada suya», p. 769); etc.), se sitúan «quelli che si dedicano agli studi» (I, 37; p. 423), («el estudiante» p. 419), tratados por el traductor con cierto respeto por ser los que con su trabajo u ocupa-

ción no se enriquecen a costa de los demás al tiempo que mantienen una línea de pensamiento propia. Por el contrario, los que en italiano llama «quattro gatti di letterati» (I, 48; p. 537) («cuatro discretos» p. 522) no vienen a ser más que la parte pobre de la burguesía que se dedica a servir al Régimen.

Esta nueva estratificación social tan bien distribuida implica unas formas de tratamiento acordes con los distintos tipos sociales y aquí tenemos un segundo botón de muestra de las trampas de Carlesi.

El empleo del pronombre de tercera persona «Lei» como pronombre de cortesía utilizado insistentemente por Sancho para dirigirse a Don Quijote y que traduce el también insistentemente repetido en el texto castellano «Vuesa Merced»:

«— Oh, no! non dubiti — rispose Sancio — tanto più che Lei è un padrone così buono e così potente, che mi saprà dare tutto quello che mi starà bene a mano...» (I, 7; p. 68)

«— No haré, señor mío — respondió Sancho —, y más teniendo tan principal amo en vuestra merced, que me sabrá dar todo aquello que me esté bien...» (p. 87)<sup>18</sup>

frente al «voi» empleado en muy pocas ocasiones, (por ejemplo cuando el cura habla con D. Quijote)<sup>19</sup>.

Esto que parece que escapó a la atención de los que reseñaron la obra, tiene su importancia precisamente en esos mismos años en que apareció esta traducción. Basta recordar que entre la política lingüística impuesta por Mussolini está precisamente la abolición del «Lei» y la introducción del «Voi».

Sobre esto mismo dice una estudiosa del tema:

«Raramente invece la politica linguistica verso gli 'esotismi' tocca l'intera cominità linguistica e il parlante nella sua quotidianità. Un caso però è ben noto, quello cioè del divieto del Lei (prendendolo erroneamente per un ispanismo ricalcato sulla forma di «Usted») al cui posto viene sollecitato l'uso del Voi»<sup>20</sup>.

Junto a estas formas aparecen otros pronombres:

«tu» de D. Quijote a Sancho exceptuando el uso de «Voi» empleado cuando aquél va en iras y quiere condenar la actitud de éste al tiempo que expresa su superioridad:

<sup>18</sup> Obsérvese cómo ha cambiado Carlesi el texto y el sentido del mismo y cómo las alteraciones léxicas («lei e un padrone buono e potente») y sintácticas (en italiano dos oraciones de las que una es consecutiva) dan al fragmento un sentido completamente distinto.

<sup>19</sup> Véase el fragmento en que se narra el final del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote y en concreto cuando el caballero «estando tan despierto como si nunca hubiera dormido» se dirige al cura llamándolo «señor arzobispo Turpín» a lo que éste en italiano responde con un verbo usado en segunda persona del plural, es decir «voi», cuyo empleo representaba el respeto en la familiaridad (Cfr. I, 7).

<sup>20</sup> G. Klein, *La política lingüística del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 116.

«— Ve l'ho già detto», esclamo Don Chisciotte. «Non mi rammentate più questi magli o giura... vi do i magli e qualcos'altro». (I, 21; p. 189)

«— Ya os he dicho, hermano, que no me mentéis, ni por pienso, más eso de los batanes — dijo don Quijote — que voto... y no digo más, que os batanee el alma». (p. 209)

A lo que Sancho, ya bien entrenado en las picardías, responde con un «La» propiamente toscano y con tonos florentinos, cuando dice:

«La si calmi, la si calmi; le giuro che ho fatto per scherzo». (I, 20 p. 186)  
«Sosiéguese vuestra merced; que por Dios que me burlo» (p. 205)

Al lado de estas formas de tratamiento, aparece todo un abanico de formas léxicas en función de vocativo y que bien dicen de la caracterización de los personajes de la que hablábamos arriba y de las relaciones y oposiciones que mantienen entre sí: «padrone» (I, 7; p. 68) o «signor» (p. 87)<sup>21</sup> de Sancho a su amo (frente a «signore» no como vocativo sino como distintivo de grupo social y con una fuerte carga de ironía)<sup>22</sup>; «egreggio signore» «Madonna Dulcinea»; «Mio caro Sancio»; «amico»; «Figliuolo»; «La Signoria Vostra»; «Signor mia»; «Signor studente»; «Eccellenza Vostra»; «La Vostra Altitudine», etc., etc.

Todos estos términos y en especial los que sirven para expresar la oposición «padrone»/«servo», tienen su importancia y su significado más auténtico en esa época en que Carlesi tradujo para el público italiano la obra de Cervantes<sup>23</sup>.

Al igual que los botones de muestra expuestos aquí, se podrían haber dado otros muchos como ejemplo de los recursos y las buenas habilidades de Carlesi en el uso de la lengua, de manera que ésta acaba siendo una transposición de la decadencia de la España La Edad Dorada a la de los años flojos de la Italia de Mussolini. Una interpretación del *Quijote* hecha por escrito que jugó con la buena fe de los lectores quienes pensaron que tan sólo se les daba — lo que sin duda es — una buena traducción.

<sup>21</sup> Véase nota a pie de página n° 18.

<sup>22</sup> «— Vada, vada, signore — disse Don Chisciotte. — Vada pure a divertirsi col suo pernicotto addomesticato...» (II, 17; p. 726)

«— Váyase vuesa merced, señor hidalgo — respondió don Quijote —, a entender con su perdigón manso...» (p. 700). O usado con un demostrativo para recalcar el tono despectivo aquí referido a Sansón Carrasco:

«— Signor padrone, io credo che a buon conto il meglio sarebbe che lei ficcasse in gola a questo signore, che pare il baccelliere Sansone Carrasco...» (II, 14; p. 707)

«— Soy de parecer, señor mío, que, por sí o por no, vuesa merced hinque y meta la espada por la boca a éste que parece el bachiller Sansón Carrasco...» (p. 683).

<sup>23</sup> Bastaría estudiar el uso que se hacía de términos como «padrone» o «servo» o de fórmulas de tratamiento para ver hasta qué punto Carlesi se acerca y se aleja de la norma para dar con ese tono irónico y sarcástico que tiene la traducción.



lo que Pasí se opone a los críticos que, igual que Byron, consideran que la obra no hizo más que matarlo. El ensayista destaca a continuación que *El Quijote* es el libro más español y, al mismo tiempo, más universal, ya que en el espíritu nacional que lo anima predominan rasgos característicos de toda la humanidad, a lo que se debe, más que nada, su glorioso destino...

Al abordar el problema del nacimiento del ilustre caballero, Pasí se pregunta qué hubiera sido don Quijote en el caso de haber permanecido Alonso Quijano el Bueno hasta el fin de sus días. «Hubiera sido — para sí y para los demás —, responde, razonable y bueno, tan razonable y tan bueno como millones de otros seres en España y el mundo... Sin embargo, en la trayectoria vital de los individuos suceden acontecimientos que cambian el carácter de toda su vida, haciéndolos permanecer los mismos y, al mismo tiempo, llegar a ser otros»<sup>1</sup>.

Cuando don Quijote enloquece, ante él se abren perspectivas insospechadas. Desaparece la continuidad temporal y se borran los límites del espacio. La locura le brinda la posibilidad de ver más lejos, de querer con mayor fuerza, de poder realizar muchas cosas más. «Alonso Quijano — dice Pasí — es una parte del mundo tal y como es, don Quijote es un complemento del mundo tal y como debería ser. Alonso Quijano sigue el lento ritmo de la vida, don Quijote crea un ritmo nuevo, acelerado y desigual. Alonso Quijano es la razón del cuerdo, don Quijote es la razón del loco»<sup>2</sup>.

El ensayista subraya que don Quijote es don Quijote porque quiere ser héroe en una época en que las mulas pisotean los yelmos y los mercaderes sustituyen a los héroes. El loco don Quijote se da perfecta cuenta de que el principio del heroísmo se opone al principio del tiempo en que le ha tocado vivir. Mas aunque «está loco, cuando pide lo imposible, su locura es cuerda porque él pide algo mejor»<sup>3</sup>.

La característica dominante de la demencia del hidalgo consiste en que su ideal no pervive en la realidad hostil de su tiempo. Por eso su locura convierte la imperfección del mundo en una perfección del ideal. La discreción, que se oculta en esta locura, busca el bien incluso allí donde no hay más que crimen, vicio o bajos intereses. «Por esta razón don Quijote podría decir: ¡cuanto más doy, tanto más tengo! Todo lo que él ofrece, torna en seguida a él y cada aventura, por más disgustos que le haya acarreado, llega a ser fuente de una felicidad única e infinita: don Quijote ha cumplido con su deber, ha castigado el vicio y ha recompensado la virtud»<sup>4</sup>.

En base a sus meditaciones sobre el nacimiento del personaje

<sup>1</sup> Pasí, I., «Razumăt na bezumieto ili Don Kijot» (La discreción de la locura o don Quijote). - *Literaturnă misăl*, 1964, N° 1, 54-72, p. 55.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 56. Lo subrayado en todas partes es de I. Pasí.

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 57.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 59.

Isaac Pasí deduce que «don Quijote ha llegado a la tierra para demostrar a la gente que uno puede querer, sin ser querido, que puede ser héroe sin necesitar el heroísmo y, también, que puede tener honor aun cuando todo el mundo se ría de él»<sup>5</sup>.

Al tratar de revelar la verdadera personalidad de don Quijote el ensayista señala que es vengador de las injusticias y las desgracias, mas un vengador que eleva la venganza a la altura del castigo. La fuerza motriz de sus actos es su sentido del deber: él ha de ayudar, de defender y amparar. Don Quijote se considera como instrumento de la ley y, al par de ello, él mismo hace la ley.

Don Quijote necesita constantemente probar, a los otros y a sí mismo, que desdeña los peligros, mas si lo hace, no es para ocultar una debilidad interna, ni tampoco para satisfacer un vano amor propio, es «para alcanzar la independencia absoluta y la libertad absoluta de su espíritu... Para Don Quijote la libertad no es únicamente un móvil interno de la conducta, sino que se ha convertido en principio»<sup>6</sup>.

El deber, que motiva toda la actuación del hidalgo, no deriva, según Pasí, de una u otra forma de dependencia social, sino que mana de su libertad interna, de su propia conciencia y de su orgullo. Es más: la interna libertad de don Quijote se expresa de manera adecuada en su infinito sentimiento de orgullo, e.d. *el orgullo resulta ser en él una forma de la libertad*.

Hay algo muy sabio en el fin de don Quijote, a quien, según dice el ensayista, matan la razón chabacana de los razonables, por una parte, y su propio valor caballeresco, por otra. Ya de regreso a su casa, el caballero debe morir, porque no puede vivir como Alonso Quijano un hombre que ya ha sido don Quijote. Muere el hombre que no creó obra buena alguna, pero que quiso realizar todas las buenas acciones. Sin embargo, no hay por qué lamentar esta muerte, aconseja Pasí, porque don Quijote engendró la buena idea y dejó a Sancho Panza tras de sí...

Este Sancho no es el antípoda de don Quijote, sino su *alter ego*. El escudero andante, afirma el comentarista, es del todo digno de su caballero andante. Las diferencias entre los dos son diferencias de fenómeno, de detalle, mas no de principio. Es verdad que muchos episodios indican que es otro el principio que rige el comportamiento de Sancho; son estos episodios precisamente en los que se ha basado el dogma del «materialismo» del escudero frente al «idealismo» del caballero, sostenido por la crítica tradicional. Sancho Panza es una figura mucho más compleja que no cabe en los estrechos marcos de este esquema unilineal. En su carácter hay, en la opinión de Pasí, algo

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>6</sup> *Idem.*, pp. 63-4.

«otro» y este «otro» es lo que domina en él, concepto con el que el ensayista búlgaro se aproxima a los juicios de Américo Castro, expuestos en «Los prólogos al Quijote» (en *Hacia Cervantes*), y de Del Río en su trabajo «El equívoco del Quijote»<sup>7</sup>.

Desde el mismo comienzo Sancho posee algo de la fuerza impetuosa del hidalgo. Su locura es casi tan ilimitada como la de su amo, lo que hace que la evolución de su ambigua personalidad vaya paulatinamente preparando la derrota del sanchopancismo y el triunfo del qui jotismo. Por eso Sancho Panza gobernador es un don Quijote realizado; Sancho Panza en la insula, un don Quijote en plena acción. Los ocho días de gobernar son del todo suficientes para demostrar lo que significa haber pasado por la escuela de don Quijote. «El gobierno de Sancho termina tal y como terminan todos los vagabundeos de don Quijote con la sola diferencia de que Sancho Panza ya puede sustituir a su amo»<sup>8</sup>.

Al desaparecer don Quijote de este mundo, su espíritu sigue vivo en Sancho, lo que representa el único premio para el gran solitario. No obstante, don Quijote siempre ha sabido que pertenece a los «que sellarán su nombre en el templo de la inmortalidad», mas es poco probable que él haya podido prever cuán inmortal podrá ser esta inmortalidad..., concluye Pasí.

El interés y la gran admiración del filósofo búlgaro por la figura del inmortal caballero quedan de manifiesto también en otras obras suyas, dedicadas al estudio de importantes categorías estéticas. En la primera obra, titulada *Lo trágico*, Pasí destaca la indisoluble unión de los dos polos opuestos en don Quijote, considerándolo como el representante clásico de la *comicidad trágica*, una noción que se refiere al mundo de los personajes literarios que aparecieron en el cruce de los siglos XVI y XVII y en las centurias posteriores. «Sin lo cómico la tragedia del hidalgo sería impensable, opina Pasí. Precisamente por ser ridículo don Quijote es trágico, ... es un núcleo trágico en apariencias cómicas»<sup>9</sup>.

En *Lo cómico*, el otro importante estudio de Pasí, el autor señala que, a diferencia de Shakespeare para quien todo el mundo es una escena y todos los hombres son actores, «sólo el gran español, sólo don Quijote no es actor en el mundo que le rodea... Sólo él es sincero en su sueño de restaurar las virtudes en la tierra»<sup>10</sup>.

A fin de ilustrar o exponer mejor sus conceptos sobre cardinales problemas artísticos, muchos literatos y críticos búlgaros también recurren al *Quijote* y a su figura central. Entre éstos debemos mencio-

<sup>7</sup> Castro, A., «Los prólogos al Quijote», en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, p. 209 y Del Río, A., «El equívoco del Quijote», *Hispanic Review*, vol. XXVII, nº 2, 1959, 200-221.

<sup>8</sup> Pasí, I., *Razumăt na bezumieto...*, p. 72.

<sup>9</sup> Pasí, I., *Traguichnoto (Lo trágico)*, Sofía, Nauka i izkustvo, 1963, pp. 70-71.

<sup>10</sup> Pasí, I., *Smešnoto (Lo cómico)*, Sofía, Nauka i izkustvo, 1972, pp. 48-49.

nar sin falta el nombre del profesor Boyán Nichev quien, en su libro *Introducción al realismo sudeslavo*, se propone analizar el proceso de transición del folklore a las bellas letras en el desarrollo estético de los eslavos meridionales. Ya en el inicio de su obra el eminente crítico búlgaro aborda el problema relacionado a la carga semántica de la noción *conciencia estética* y cita, a guisa de ejemplo magistral, la novela cervantina y su protagonista. Según Nichev la conciencia estética, que él define como la noción que los creadores y los consumidores de valores artísticos tienen sobre la relación entre realidad objetiva y realidad estética, cuenta con dos fases históricas en su desarrollo: una fase inconsciente o folklórica y otra consciente o postfolklórica. Para demostrar el paso de una a otra el autor examina un episodio de la gran novela *Bajo el yugo* del patriarca de la literatura búlgara Iván Vázov, comparándolo con la obra española y su personaje principal que es para el crítico «una de las materializaciones más relevantes de este proceso a nivel europeo»<sup>11</sup>. Los personajes del episodio de la novela búlgara, hermanados en un amplio plano tipológico con el héroe cervantino, son, en palabras de Nichev, portadores de dos cosmovisiones, de dos formas de conciencia y de dos realidades, entre las que será difícil trazar una línea divisoria. Una tal conjunción de las realidades, magníficamente corporeizada por don Quijote, se observa en la época en que la convención estética folklórica va cediendo terreno a la conciencia literaria moderna. «El hidalgo manchego — afirma el crítico — se mueve constantemente entre dos realidades: la de los sentidos y la imaginada de los libros de caballerías y con esta característica suya su figura llega a ser el primer testimonio del comienzo de la ficción»<sup>12</sup>.

En la obra cervantina se nota además, según Boyán Nichev, una actitud nueva respecto del arte: éste ya deja de ser considerado como el reflejo de una realidad objetiva que ha existido necesariamente en algún tiempo y en algún lugar, como se da en el folklore y la mitología, sino como la proyección de un mundo que ya es fruto de la imaginación. De este modo, «fuera de sus otros significados, escribe el literato, don Quijote tiene también el de constituir la primera pauta notable de la lucha entre estas dos formas opuestas de la conciencia estética en la literatura misma»<sup>13</sup>. Para ilustrar lo dicho, el crítico evoca el momento en que el hidalgo asiste a la representación del titiritero: en un comienzo él se da cuenta de que todo lo que aparece en el retablo no es real, sino que es una obra de arte, por lo que incluso se permite hacer observaciones, mas ya llevado por el dramatismo de la acción, desenvaina la espada y se pone a derribar a los moros que persiguen al caballero don Gaiferos y su amada esposa Melisendra...

<sup>11</sup> Nichev, B., *Uvod v yuznoslavianskiya realizam (Introducción al realismo sudeslavo)*, Sofía, Izdatelstvo na Bălgarskata Akademiya na Naukite, 1971, p. 20.

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 25.

En base a este y otros ejemplos de la novela el profesor Nichev saca la conclusión de que, gracias al significado del protagonista, la obra de Miguel de Cervantes da prueba del viraje que se produce en la evolución de las artes europeas y, también, del cambio radical sucedido en la conciencia estética de la humanidad.

En la obra *Homo citans en la literatura* Nikola Gueorguiev estudia un interesante aspecto — paremiológico — de la novela cervantina, centrando su atención, a diferencia de los autores ya mencionados, en la figura del escudero y su comportamiento verbal.

En el prólogo a su libro el estudioso pone en evidencia que, aun cuando guarda su valor e identidad signica en el contexto en que se halla incrustada (es decir, sigue teniendo su carácter de narración, diálogo, confesión, carta, oración, etc.), la cita se somete a otros objetivos que son los de la obra y de la literatura. Con vistas a analizar de qué modo se opera dicha subordinación, el crítico elige cuatro tipos sencillos de «habla ajena» y examina su manejo en el lenguaje de cuatro personajes literarios: Sancho Panza, el escudero de Cervantes, Samuel Weller, el criado de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* de Dickens, Yozef Shveik, protagonista de *Las aventuras del valiente soldado Shveik* y, finalmente, Ostap Bender de la novela de Ilf y Petrov *Las doce sillas*.

Cotejando más de cerca a los dos primeros — Sancho Panza y Samuel Weller —, el crítico comprueba su gran semejanza tipológica mas, fiel a la tarea que se ha planteado, se dedica a investigar sólo uno de sus componentes: su comportamiento verbal. El sistema de las novelas respectivas, señala Gueorguiev, determina dicho comportamiento como activo, pero desde el punto de vista de los amos es francamente exagerado. Cabe destacar, sin embargo, que si Sancho irrita y exaspera a don Quijote con los refranes que de continuo está enhiando, Weller turba y confunde por completo a Pickwick no sólo con lo mucho que dice, sino también con lo que dice y con el modo de que lo dice. El habla de los criados representa, afirma el autor, «el antagonista ideológico y estructural del lenguaje de los nada taciturnos don Quijote y Pickwick, constituyendo uno de los planos primordiales del fenómeno literario, relativamente poco estudiado, de los personajes acoplados»<sup>14</sup>.

En la novela cervantina se hallan citados, como todos sabemos, un increíble número de textos y modelos textuales de la índole más variada. «Esta encrucijada de capas culturales heterogéneas y a veces contradictorias, dice el crítico búlgaro, les quita su autonomía, subordinándolas al punto de mira sabiamente irónico y humanamente tolerante. En esta Babilonia de citas... se deja oír con gran fuerza la voz

<sup>14</sup> Gueorguiev, N., *Tzitiraštiiyat chovek v judožestvenata literatura (Homo citans en la literatura)*, Sofia, Universitetsko izdatelstvo «Sv. Kliment Ojridski», 1992, p. 10.

del refrán, sometido a su vez al todo artístico»<sup>15</sup>. Falta ver lo que representa el refrán en boca de Sancho.

En el comienzo del capítulo, denominado «Sancho Panza o el habla del anónimo masivo», Nikola Gueorguiev subraya que «las palabras ajenas», con las que el criado desvía la dirección de las pláticas con su amo, son sobre todo refranes que desencadenan una pequeña guerra verbal entre los dos. Don Quijote no deja de protestar contra la frecuencia y aún más contra la inhabilidad de Sancho para utilizarlos oportunamente. En este sentido «la insistencia cómica, con la que uno ensarta sus refranes y el otro se irrita escuchándolos, sus numerosas riñas y disputas sobre este tema, que sitúan el refrán en un nivel metalingüístico, no excluyen la cuestión del fundamento de los reproches quijotescos, todo lo contrario, la convierten en un criterio para apreciar el grado de transformación del refrán y también en un medio de lucha entre los dos personajes y los dos niveles semánticos de la novela»<sup>16</sup>. Según el literato el refrán siempre desvía en cierto grado y en una dirección determinada la marcha del contexto verbal en que se halla integrado. Sin embargo, los refranes de Sancho no sólo desvían las conversaciones que él mantiene con el caballero, sino que también subrayan la distancia cómica entre lo bajo y lo sublime<sup>17</sup>.

Hablando, Sancho designa componentes de la realidad, ante las que don Quijote prefiere cerrar la vista, por consiguiente, sus relaciones se caracterizan por una incompatibilidad que los dos superan a duras penas. Entonces entra en acción el refrán que sale del escudero y, aunque está estrechamente ligado con su mundo, consigue llegar a don Quijote, hecho que confirman las reacciones del hidalgo. De este modo el refrán supera la gran distancia espiritual y social, echando uno de los puentes básicos entre los dos mundos que, con el desarrollo de la novela, van aproximándose cada vez más.

El crítico examina a continuación cómo y con qué resultados Sancho utiliza los refranes para sacar la conclusión de que los maneja como un acto de habla que se expresa, primero, en un plano de variabilidad sinonímica y, segundo, en otro plano frecuencial. La acumulación exagerada ante un interlocutor, que no oculta que apenas puede aguantarlos, encierra una ironía provocante tanto hacia su intolerancia como también hacia toda su persona. Mas «en la ambivalente oscilación del carácter de Sancho entre inteligencia y necesidad, astucia e ingenuidad un tal manejo de los refranes se dirige igualmente en contra de él mismo, puesto que, al usarlos, [Sancho] actúa como un criado que desea irritar, de una manera aparentemente inconsciente, a su amo, pero también como un tonto que no sabe medir sus palabras.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 18.

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 23.

<sup>17</sup> *Idem.*, p. 23.



Finalmente, la ironía se dirige no sólo en contra del hablante y el oyente, sino también contra el refrán mismo»<sup>18</sup>.

Los refranes del escudero representan un «lenguaje ajeno» al plano elevado del caballero, oponiéndose a la exclusividad esencial y cómica de don Quijote, lo que provoca, en opinión de N. Gueorguiev, el fuerte choque entre la voluntad individual del solitario y el punto de vista del anónimo masivo, entre el plano de «alta civilización» (N.G.) y las apreciaciones de los bajos fondos campesinos.

«El significado principal de los refranes de Sancho — afirma a modo de conclusión el literato — consiste en que son su «lenguaje», su «territorio», donde él se siente más fuerte que su amo y donde logra ganar una de las victorias del criado en la evolución de la pareja de amo y criado»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 26.  
<sup>19</sup> Idem., p. 27.

INDICE

Giuseppe Grilli, *Pórtico* ..... p. 5

I.

Bibliografía - Biografía - Viaje - Poesía - Teatro

Encarnación Sánchez García, *El fondo cervantino de la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" de Nápoles: ediciones en español de los siglos XVII, XVIII y XIX* ..... 27

Joseph L. Laurenti, *Presencia de Cervantes en la Newberry Library de Chicago. Los Quijotes del siglo XVIII* ..... » 39

Giuseppe E. Sansone, *El Viaje del Parnaso: Testimonio de una discontinuidad* ..... » 57

Teresa Cirillo, *Nápoles en el Viaje del Parnaso cervantino y en dos parnasos partenopeos* ..... » 65

Kenji Inamoto, *Sobre un tomo del homenaje "satírico" a Cervantes* ..... » 75

Antonio Bernat Vistarini, *Hacia un inventario de motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes* ..... » 83

Mario García-Pace, *El cultismo sintáctico en Cervantes* .... » 97

Aldo Gallotta, *Cervantes y Turquía* ..... » 123

Ahmed Abi-Ayad, *Argel: una etapa decisiva en la obra y pensamiento de Cervantes* ..... » 133

Carmen Peraita, *Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: las profecías numantinas* ..... » 143

Aurelio González, *Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas* ..... » 155

II.

Galatea

Melchora Romanos, *La estructura narrativa de La Galatea: de lo poético a la ficcionalización novelada* ..... » 171

Francisco Márquez Villanueva, *Sobre el contexto religioso de La Galatea* ..... » 181

Seiji Honda, *Sobre La Galatea como égloga* ..... » 197

Gabriella Rosucci, *Corrientes platónicas y neoplatónicas en La Galatea* ..... » 213

- M<sup>a</sup> Angeles Belmar Marchante, *Lauso y Elicio: divergencia personalizadora del amor en Cervantes* ..... p. 223  
 Pilar Martín Retortillo Berrio, *Música en La Galatea: De nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina* ..... » 231  
 Juan Diego Vila, *Gelasia, Anaxárate y la Flor de Gnido: ejemplaridad mítica y reminiscencias en el final de La Galatea* ..... » 243

## III.

## Quijote. Temas Generales

- Antonio Barbagallo, *El Quijote como vida y como obra poética* ..... » 261  
 Diana Álvarez Amell, *El arte y la naturaleza: el espacio de la creación en el prólogo de Don Quijote* ..... » 269  
 José Manuel Martín Morán, *La plusvalía de la palabra en el Quijote* ..... » 275  
 Sebastian Neumeister, *Los encantadores y la realidad del mundo de Don Quijote* ..... » 297  
 Cristina Mújica Rodríguez, *Intolerancia y episteme de la locura quijotesca* ..... » 307  
 Erminia Macola, *Modelo y "sprezzatura" en la iniciación de Don Quijote* ..... » 313  
 Santiago Maspoch Bueno, *El traductor en el Quijote* ..... » 329  
 Ciríaco Morón Arroyo, *Ver, oír: Sancho sentido* ..... » 335  
 Olga Svetlacova, *Utopismo carnavalesco en el Quijote* ..... » 347  
 James Iffland, *La raíz festiva del cura Pero Pérez* ..... » 353  
 Maria Augusta Da Costa Vieira, *Autorreferencialidad textual y construcción del personaje Don Quijote* ..... » 363  
 Tomás Pabón, *Cardenio en Cervantes, Shakespeare y Fletcher* ..... » 371  
 Florencia Calvo, *"Otro modos de llevar a los encantados". Cervantes y Chrétien de Troyes: El libro non leído ni visto ni oído por Don Quijote* ..... » 379  
 María Stoopen De Morfin, *El placer de la burla: un lector colaborador* ..... » 387  
 José Manuel Losada Goya, *Honor y pureza de la sangre en el Quijote* ..... » 395  
 Félix Carrasco, *Cervantes y Góngora: labradores, cabreros y caballeros* ..... » 405  
 María Cruz García Enterría, *Marginalia cervantina 2: relectura de un texto marginal: Cartel de desafío de Don Quijote* ..... » 419

## IV.

## Quijote. Primera y Segunda Parte. Temas concretos

- Alicia Parodi De Geltman, *Le estructura paródica del Quijote de 1605* ..... p. 431  
 Dominik Finello, *Técnica retórica y dramática de las narraciones breve de la Primera Parte del Quijote* ..... » 447  
 Pedro Geltman, *"Tú tienes ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros". Acerca de la argomentación premoderna en el discurso de Lotario, Quijote I, 33 ..* » 455  
 José Manuel Bailón-Blancas, *Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: El Curioso Impertinente* ..... » 463  
 Gustavo Illades Aguiar, *El honor como espectáculo en la novela del Curioso Impertinente* ..... » 487  
 Maria Caterina Ruta, *Los retratos femeninos en la Segunda Parte del Quijote* ..... » 497  
 Augustin Redondo, *Nuevas consideraciones sobre el personaje del Caballero del Verde Gabán (D. Q. II, 16-18)* ..... » 513  
 Adrien Roig, *Originalidad del episodio catalán del Quijote* ..... » 535

## V.

## Novelas Ejemplares

- Carlos Romero Muñoz, *Novelas ejemplares. Los paratextos y La gitanilla: cuestiones ecdóticas* ..... » 549  
 Christine A. Pabón, *La búsqueda de la "bella, casta doncella" y el proceso creativo cervantino en La gitanilla* ..... » 569  
 Jaume Garau Amengual, *El tratamiento del paisaje natural en las Novelas ejemplares* ..... » 577  
 Tatiana Bubnova, *El cronotopo del encuentro y la idea del otro en El amante liberal* ..... » 587  
 Jorge García López, *Cervantes y el Novellino: El ejemplo de Vidriera* ..... » 601  
 María Roca Mussons, *La risa del arbitrista en el Coloquio de los perros* ..... » 609  
 Carmen Elena Armijo, *La narrativa medieval y el Coloquio de los perros* ..... » 617

## VI.

## Persiles

- Mercedes Blanco, *Literatura e ironía en los Trabajos de Persiles y Sigismunda* ..... » 625  
 María Blanca Lozano Alonso, *La expresión del tiempo en el Persiles y Sigismunda* ..... » 637

- Maurice Molho, *Filosofía natural y filosofía racional: sobre el concepto de astrología en los Trabajos de Persiles y Sigismunda* ..... p. 673
- Antonio Martí Alanís, *Ecos de utopías de Platón en el Persiles* ..... » 681
- Mariarosa Scaramuzza, *Los trabajos del deseo* ..... » 699
- Patrizia Micozzi, *Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe* ..... » 711

## VII.

## Ecos/Influencias

- Santiago A. López Navia, *La génesis del Quijote como objeto de ficción en la literatura hispánica (1981-1993)* ..... » 727
- María Nieves Fernández García, *La presencia de Cervantes en Valle-Inclán* ..... » 745
- José Servera Baño, *La influencia de Cervantes en Farsa Italiana de la Enamorada del Rey de Valle-Inclán* ..... » 773
- Angeles Cardona-Montserrat Gilbert, *Cervantes y la diáspora: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha adaptación de Álvaro Custodio (1912-1991)* ..... » 783
- Isabel Castells, *Destinos de Álvaro Tarfe en la narrativa española reciente* ..... » 799
- Alberto Rivas Yanes, *Lo quijotesco como principio estructural de Juegos de la edad tardía de Luis Landero* ..... » 809
- Rita De Maeseneer, *Cervantes y Capentier: una relectura múltiple* ..... » 817
- Alicia Casado Vega, *Don Quijote en Liliput* ..... » 831
- Pedro Javier Pardo García, *La otra cara de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII: Tom Jones y Humphry Clinker* ..... » 839
- Ljiljana Pavlovic-Samurovic, *Don Quijote: modelo plurivalente de la novela Roman Bez Romana (1838) del escritor serbio Jovan Sterija Papovic* ..... » 855

## VIII.

## Cervantismo

- Aniano Peña, *Cervantismo y quijotismo en Azorín a la luz de la Völkerpsychologie* ..... » 865
- Santiago López-Ríos Moreno y José Manuel Herrero Masari, *La polémica del Quijote como libro de lectura escolar en España (1900-1931)* ..... » 873
- Jacques Joset, *Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes* ..... » 887
- Maria Luisa Cusati, *El Quichote de Thomaz Riveiro Colaço* ..... » 899

- José Francisco Martín Carrillo, *La crítica de Nabokov al Quijote: crueldad y mistificación* ..... p. 905
- Rafael Sánchez Sarmiento, *"Lo que puede un sastre" o las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores* ..... » 917
- Mariana Dimitrova, *Don Quijote en la interpretación de los críticos y ensayistas búlgaros* ..... » 929